

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU  
Media-alan koulutusohjelma

Katariina Korjus  
LUVNS11

EETTINEN ANALYYSI MIELENTERVEYDEN HÄIRIÖITÄ  
KÄSITTELEVISTÄ KAUHUELOKUVISTA

Opinnäytetyö  
Lokakuu 2015



**OPINNÄYTETYÖ**  
**Lokakuu 2015**  
**Media-alan koulutusohjelma**

Länsikatu 15  
80110 JOENSUU  
050 311 6310

**Tekijä**  
Katariina Korjus

**Nimeke**  
Eettinen analyysi mielenterveyden häiriöitä käsittelevistä kauhuelokuvista

**Tiivistelmä**

Opinnäytetyössä analysoidaan tapoja, joilla mielenterveyden häiriöitä kuvataan kauhuelokuva-genressä. Analyysin kohteena on kolme eri kauhuelokuvaa, kolmelta eri aikakaudelta. Elokuvat ovat Hitchcockin Psyko (1960), Kubrickin Hohto (1980) ja Carpenterin The Ward (2010), joista jokainen käsittelee kauhun keinoin mielenterveyden järkkymistä.

Työssäni tarkastelussa on kauhuelokuva lajityyppinä ja mielenterveyden häiriöiden kuvaaminen mediassa yleensä. Jotta eettistä analyysia on mahdollista tehdä, työssäni selvitetään myös elokuvantekijän ilmaisunvapautta suhteessa Suomen elokuvasensuurin historiaan sekä taiteen etiikkaa teorian.

Juuri kauhuelokuville ominaisten piirteiden vuoksi mielenterveyden häiriöiden kuvaamisen eettinen analyysi osoittautui monimutkaiseksi tutkimuskohteeksi. Mielenterveyden ammattilaisten ja kauhuelokuvan tekijöiden näkemykset poikkeavat toisistaan suuresti. Mielenterveyden ammattilaiset ovat huolissaan median tavasta kuvata mielenterveyden häiriöitä kielteisessä valossa, kun taas elokuvantekijöitä kiehtoo ajatus siitä, mitä ihminen voi pahimmillaan olla.

**Kieli**

suomi

**Sivuja 45**

**Liitteet 0**

**Asiasanat**

eettisyys, elokuva-analyysi, kauhuelokuva, mielenterveyden häiriöt



**THESIS**  
**October 2015**  
**Degree Programme in Communication**

Länsikatu 15  
80110 JOENSUU  
FINLAND  
+358 50 311 6310

Author  
Katariina Korjus

Title  
Ethical Analysis of Horror Movies that Include Mental Illness

**Abstract**

This thesis analyzes the ways of describing mental illnesses in horror films. The three movies that were analyzed are from three different eras. These movies are Hitchcock's Psycho (1960), Kubrick's The Shining (1980) and Carpenter's The Ward (2010). Each of them treats the theme of mental illness in the means of horror.

The study focuses on horror movies as a genre and the ways of mental illnesses are described in the media. This thesis explains the filmmaker's freedom of expression in relation to the history of Finnish film censorship and the theory of art ethics to enable conducting an ethical analysis.

Typical characteristics of the horror genre makes the ethical analysis a complicated area of study. Professionals of the mental health don't seem to see eye-to-eye with the makers of horror films. The mental health professionals are concerned about the negative way the media depicts the mentally ill, while filmmaker's are fascinated by the idea of person behaving their worst.

Language

Finnish

Pages 45

Appendices 0

Keywords

ethics, film analysis, horror movie, mental illness

# Sisältö

1	Johdanto .....	5
2	Taiteen etiikka .....	6
2.1	Taiteen etiikka yleisesti .....	6
2.2	Autonomistinen ja moralistinen näkemys .....	7
2.3	Taiteellisen ilmaisun vapaus .....	9
2.4	Sensuuri .....	10
2.4.1	Sensuuri yleisesti .....	10
2.4.2	Elokuvasensuuri Suomessa .....	10
3	Mielenterveyden häiriöiden stigmatisoiminen mediassa .....	13
4	Kauhuelokuva .....	14
4.1	Kauhuelokuva lajityyppinä .....	14
4.2	Alalajityypit .....	15
4.3	Mielenterveyden häiriöt kauhuelokuvassa .....	15
4.4	Murhanhimoinen hullu .....	17
5	Tapaus 1: Psyko .....	18
5.1	Tarina .....	18
5.2	Diagnoosi .....	19
5.3	Elokuvalliset ilmaisukeinot ja kauhun elementit .....	22
6	Tapaus 2: Hohto .....	24
6.1	Tarina .....	24
6.2	Kubrickin kädenjälki .....	25
6.3	Diagnoosi .....	26
6.4	Kauhun elementit .....	29
7	Tapaus 3: The Ward .....	30
7.1	Tarina .....	30
7.2	Diagnoosi .....	31
7.3	Elokuvalliset ilmaisukeinot ja kauhun elementit .....	33
8	Yhteenveto .....	34
9	Kauhuelokuvien tarpeellisuus .....	37
10	Pohdinta .....	39
	Lähteet .....	43

# 1 Johdanto

Opinnäytetyössäni tarkastelen kolmea mielenterveyden häiriötä käsittelevää kauhuelokuvaa ja näiden elokuvien eettisiä kysymyksiä. Alkuperäisenä motivaationani oli käsikirjoittajana oppia välttämään eettisesti arveluttavat sudenkuopat ja pohtia, miten mielenterveyden häiriötä voisi kuvata elokuvissa paremmin. Opinnäytetyöni on kuitenkin pelkästään tutkimuksellinen, joten en käy ollenkaan läpi esimerkiksi käsikirjoituksen teoriaa.

Kauhuelokuvagenren valitsin oman mieltymykseni mukaan, sillä se on minulle tuttu ja mieleinen lajityyppi. Tiedostin jo varhaisessa vaiheessa, että valitsemani genre saattaisi tuottaa vaikeuksia eettisen analyysin kohteena. Mielenterveyden häiriöiden kuvaamisen lisäksi keskityn analyysissäni siihen, millaisia keinoja elokuvantekijät käyttävät kauhua luodakseen. Analyysin lisäksi pohdin, minkä takia kauhuelokuvia ylipäättään katsotaan.

Analysoitaviksi elokuviksi valitsin Alfred Hitchcockin *Psykon* (1960), Stanley Kubrickin *Hohdon* (1980) sekä John Carpenterin *The Wardin* (2010). Jokainen elokuvista käsittelee mielenterveyden järkkymistä kauhun keinoin. Samalla ne tarjoavat läpileikkauksen kauhuelokuvan kehitykseen vuosikymmenien ajalta. Hypoteesini oli, että mielenterveyden häiriötä kuvataan näissä elokuvissa ainakin jossain määrin eettisesti epäilyttävästi.

Ongelmana mielenterveyshäiriöiden esittämisessä mediassa voidaan pitää ainakin yksipuolista kuvaustapaa, sillä medialla on suuri vaikutus ihmisten mielikuviin. Suurin osa mielenterveyden häiriöihin liittyvistä elokuvista käsittelee väkivaltaa, vaikka todellisuudessa mielenterveyspotilaista suurempi osa kokee, kuin aiheuttaa, väkivaltaa. Kauhuelokuvista löytyy paljon stereotypioita, joista yleisin on varmastikin murhanhimoinen hullu.

On kuitenkin tarpeen pohtia, missä määrin kauhuelokuvaa voidaan pitää vakavasti otettavana lajityyppinä. Kauhuelokuvat ovat tehty shokeeraaviksi ja pelottaviksi, ja niiden perimmäinen tarkoitus on luoda katsojaan pelkoa ja ahdistusta.

Päästäkseni käsiksi tähän ongelmaan, käyn opinnäytetyössäni läpi sekä taiteen etiikkaa teoriana, että Suomen elokuvasensuurin historiaa ja taiteellisen ilmaisun vapautta. Pohdin, millaista sisältöä elokuvissa ylipäättään saa olla, ja voikaanko kauhuelokuvaa pitää uskottavana informaation lähteenä.

Kauhuelokuva on lajityyppinä usein tuomittu epäeettiseksi ja katsojille haitalliseksi jo lähtökohtaisesti, joten se on kohdannut varsinkin Suomessa paljon sensuuria. Sensuuri itsessään rajoittaa sekä elokuvantekijöiden itseilmaisun oikeutta, että poistaa kuluttajalta mahdollisuuden valita katsomansa sisällön.

Valitsemistani elokuvista kaksi, Psyko ja Hohto ovat omassa genressään arvostettuja elokuvia ja samalla tarjoavat hyvin erilaisen tavan esittää mielenterveyden häiriöitä. The Ward taas on tunnetun kauhuelokuvaohjaajan John Carpenterin heikosti menestynyt tusinakauhu. Elokuvia analysoidessani pyrin selvittämään, miten tarkkoja kuvauksia mielenterveyden häiriöistä ne antavat ja miten kauhua luodaan.

## **2 Taiteen etiikka**

### **2.1 Taiteen etiikka yleisesti**

Taiteen etiikkaan tutustuessani pääasiallisena lähteenä käyttämäni Taiteen etiikka (2007) nimestään huolimatta käsittelee lähinnä kuvataidetta. Omassa opinnäytetyössäni sovellan kirjan näkemyksiä kuvataiteen eettisistä kysymyksistä elokuvataiteeseen, josta suomenkielistä kirjallisuutta löytyy niukasti.

Julan (2007, 7-8) mukaan taideyhteisöä koskevaa eettistä keskustelua käydään niin yhteisön sisällä kuin yhteiskunnassa laajemminkin. Keskustelu lukeutuu pääsääntöisesti soveltavan etiikan alaan, joka on normatiivisen etiikan osa-alue. Normatiivinen etiikka tutkii eettisiä normeja. Se pyrkii vastaamaan kysymykseen siitä, mitkä ovat oikeat eettiset säännöt, joita yksilön tulisi noudattaa.

Taiteen etiikan kysymykset voivat vaihdella varsin käytännönläheisistä ongelmista laajoihin periaatteellisiin pohdintoihin näkökulman vaihdellessa yleisen teoreettisesta yhteiskunnalliseen tai yksilölliseen. Taiteen etiikassa voidaan tarkastella esimerkiksi taiteen ja moraalin välistä suhdetta ylipäänsä, taiteen asemaa yhteiskunnassa tai taiteilijan vastuusuhdetta teoksiinsa ja näiden vastaanottoon. Myös tekijänoikeudelliset kysymykset kuuluvat taiteen etiikan piiriin. (Laiho 2014.)

Julan (2007, 8) mukaan ”kuvataiteen eettiset kysymykset koskevat esimerkiksi teosten tekemistä, esittämistä, arvioimista ja myyntiä, teosten sisältöä, niiden päämääriä ja vaikutuksia, ilmaisunvapautta ja sensuuria - -, kuin myös teosten käyttö- ja omistusoikeutta ja apurahapolitiikkaa”. Nämä kysymykset ovat helposti sovellettavissa koskemaan myös elokuvataidetta.

Laajemmin katsottuna kuvataiteen eettiset kysymykset voidaan jakaa kahteen ryhmään: ensinnäkin taidemaailman sisäisiin kysymyksiin ja toiseksi taidemaailman ja sen ulkopuolisten instituutioiden sekä yhteiskunnan välisiä suhteita koskeviin kysymyksiin (Jula, 2007, 8). Keskityn opinnäytetyössäni lähinnä sisäisiin kysymyksiin, enkä niinkään esimerkiksi elokuvien rahoitukseen liittyvään etiikkaan.

Viihdemediasta puhuttaessa eettisiksi kysymyksiksi nousevat myös muun muassa ikärajasuositukset (väkivallan ja seksin kuvaaminen, kiroilu), tuotesijoittelu, stereotypiat, sekä tabujen käsittely (Wikipedia 2015a).

## **2.2 Autonomistinen ja moralistinen näkemys**

Etiikan ja estetiikan välisestä suhteesta puhuttaessa vallitsevat näkemykset voidaan karkeasti jakaa kahteen eri ryhmään. Ensimmäinen on instrumentalistinen eli moralistinen näkemys, jonka mukaan taiteen arvo perustuu muihin arvoihin kuten moraalisiin, poliittisiin tai tiedollisiin arvoihin. Autonomististen näkemysten mukaan taas taiteen ulkopuoliset arvot ovat irrelevantteja taiteen arvon suhteen, eli taiteen arvo perustuu johonkin vain taiteelle ominaiseen arvoon. (Jula 2007, 11-12.)

Taiteen kritiikistä keskusteltiin jo antiikin Kreikassa. Esimerkiksi Platonin mielestä taide on pelkkää todellisuuden imitoimista, eikä voi koskaan yltää todellisuuden tasolle. (Srinivas, 1-2) Taiteen eettisellä kritiikillä onkin pitkä historia, ja sen ongelmallisuuteen havahduttiin taiteen filosofiassa jo 1700-luvun loppupuolella, osittain Kantin ja Francis Hutchesonin kirjoitusten vaikutuksesta. Taiteen eettistä kritiikkiä alkoi horjuttaa autonomistinen näkemys, jonka mukaan taiteen arvioiminen eettisin perustein on kategoriavirhe. Näkemyksen mukaan eettiset ja esteettiset arvomaailmat ovat toisistaan erillisiä. (Jula 2007, 12.)

Jula (2007, 12) tulkitsee, että radikaalin autonomismin mukaan taiteen eettinen kritiikki on aina irrelevanttia. Taiteen arvo perustuu ainoastaan sen sisäisiin ominaisuuksiin, ei taideteoksen ulkoisiin, esimerkiksi moraalisiin tai tiedollisiin päämääriin. Lievennettyä kantaa edustavan maltillisen autonomismin mukaan taiteen eettinen kritiikki ei välttämättä ole kategoriavirhe, mikäli eettinen ja esteettinen kritiikki pidetään erillään.

Autonomistien strategia perustuukin taiteen eettisen kritiikin epä johdonmukaisuuden osoittamiseen. Tiedollisen itsestäänselvyyden argumentin mukaan taiteen moraaliset ulottuvuudet ovat itsestäänselvyyksiä, joten niillä ei voi olla moraalisen valistamisen näkökulmasta mitään todellista painoarvoa. Sama koskee luonnollisesti yleisemmin taiteen tiedollista arvoa. Jotta teoksen katsoja kykenisi poimimaan teokseen sisältyvän moraalisen tai tiedollisen väitteen, hänen tulisi argumentin mukaan olla tietoinen väitteen sisällöstä jo entuudestaan.

Toinen esimerkkiargumentti on antikonsekventialistinen argumentti, joka taas perustuu ajatukseen, ettei taiteen eettisessä kritisoinnissa usein esiin nousevalle väitteelle teoksen huonoista (tai hyvistä) moraaliseuraamuksista ole asianmukaisia perusteita. Väite kyseenalaistaa teoksen ja sen oletettujen vaikutusten välisen kausaalisuhteen, esimerkiksi näkemyksen, jonka mukaan yletöntä väkivaltaa sisältävät elokuvat lisäisivät väkivaltaista käyttäytymistä. (Jula 2007, 13.)

Autonomismin ongelmana voidaan pitää ainakin sitä, että on kyseenalaista, onko taiteella vain jokin sille erityinen arvo. Varsinkaan jos emme samasta esteet-



tistä arvoa ja taiteellista arvoa keskenään, näin ei näyttäisi olevan. (Laiho 2014.) Vaikuttaisi myös kohtuuttomalta, mikäli taide ei kokonaisuudessaan olisi yhtä alisteista eettiselle tarkastelulle kuin mikä tahansa muukin toiminta. Eettisen ulottuvuuden väistämättömyydestä kaikessa inhimillisessä toiminnassa seuraa, että sen on merkittävä myös taiteessa. Tällöin moraalisesti kyseenalaisen taiteeteoksen arvo voidaan kyseenalaistaa, jolloin teoksen mahdolliset moraaliset hyveet tai puutteet eivät suinkaan ole irrelevantteja sen arvottamisen kannalta. (Laiho 2014.)

Taiteen etiikassa moralismiksi kutsutun näkemyksen mukaan taidetta tuleekin arvottaa ensisijaisesti moraalisin perustein. Moraaliset puolet tulisi ottaa aina huomioon taiteen arvoa miettiessä, jolloin viime kädessä moraalinen laatu määrittää (hyvän) taiteen. Moraalinen arvo olisi tällöin perustava arvokategoria myös taiteessa. (Laiho 2014.)

Moralismin ilmeisenä ongelmana voidaan puolestaan pitää sitä, ettei moraalinenkaan näkökulma taiteeseen voi olla kaikenkattava. Pikemminkin äärimoralistinen lähestymistapa tyypistää taiteen moniulotteisuutta aivan kuten taiteen yliestetisöiminenkin. Sitä paitsi moralistin täytyisi voida perustella mahdollisimman yleispätevästi, miksi jokin teos on moraaliton ja siksi huono. Moniarvoisessa yhteiskunnassa, jossa taiteenkaan moraalittomuudet eivät keskimäärin hätkäytä, tämä on erityisen hankalaa. (Laiho 2014.) Mikäli kauhuelokuvia tarkasteltaisiin moralistisesta näkökulmasta, olisivat ne usein jo lähtökohtaisesti moraalitonta eli huonoa taidetta.

### **2.3 Taiteellisen ilmaisun vapaus**

Elokuvista puhuttaessa taiteellisena teoksena oleelliseksi eettiseksi kysymykseksi nousee se, millaista sisältöä teoksessa saa olla. Taiteen vapaus Suomessa liittyy perustuslaissa sananvapauteen eli jokaisen oikeuteen ilmaista ja vastaanottaa kaikenlaisia tietoja, mielipiteitä ja muita viestejä kenenkään sitä estämättä.

Suhteessa sananvapauteen taiteen vapaus on nähtävissä erään erityisen ilmaisun muodon, taiteellisen ilmaisun, turvaavana oikeutena, joka on osin päällekkäinen sananvapauden kanssa. Eri yhteyksissä sananvapaus ja taiteen vapaus saavat kuitenkin säännösten erilaisista funktioista johtuen erilaisia painotuksia ja ulottuvuuksia. (Rautiainen 2007, 16.)

Rautiaisen (2007, 11) mukaan kun ajattelemme taiteen vapautta käsitteenä, liitämme siihen yleensä nimenomaan taiteilijan oikeuden valita teoksensa aiheen, muodon, tyylin ja esittämistavan vapaasti. Taiteen vapauden vastakohtana taas pidämme selkeimmin taiteen alistamista valtion täydelliseen kontrolliin. Juuri tätä näkökulmaa hyödynnän omassa opinnäytetyössäni.

## **2.4       Sensuuri**

### **2.4.1   Sensuuri yleisesti**

Sensuuri määritellään yleensä jonkun tahon - kuten valtio, kirkko, yritys, instituutio, yksilö tai ihmisryhmä - suorittamaksi valvonnaksi, jolla rajoitetaan tai estetään jonkun kirjallisen tai taiteellisen teoksen julkaisemista tai levittämistä. Näin ollen sensuuri on sananvapauden rajoittamista ja eettisesti vähintään epäilyttävää.

Sensuuri voi koskea koko teoksen kieltämistä, sen osien kieltämistä, levittämisen estämistä tai levittämisen rajoittamista. Sensuurin keinoina voidaan erotella ainakin teosten ennakkotarkastus, sisällön rajoitukset sekä kieltäminen kokonaan. Sensuuri voidaan jakaa ajallisesti ennakkotarkastukseen ja julkaisun jälkeisiin toimenpiteisiin, kuten levittämisen estämiseen, rajoittamiseen tai tukahduttamiseen. (Sironen 2006, 9.)

### **2.4.2   Elokuvasensuuri Suomessa**

Pro gradu -tutkielmassaan Sironen (2006, 13) mainitsee, että elokuvista on aina löydetty moraalialia rappeuttavaa materiaalia, mutta "eniten sensuuriyrkimyksiä

on viimeisen vuosisadan aikana länsimaissa aiheuttanut väkivallan ja seksuaalisuuden esittäminen sekä ehkä kolmantena ja tuoreimpana kauhun herättäminen”. Tämän vuoksi tuskin mikään muu elokuvagenre on kokenut yhtä paljon mielivaltaista sensuuria kuin kauhuelokuvat.

Jari Sedergrenin (2006, 292) mukaan kauhuun ja erityisesti yliluonnollisia aineksia sisältäviin kauhuromanttisiin teemoihin suhtauduttiin Suomessa länsimaaisittain katsoen poikkeuksellisen tiukasti. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että eri aikakausien kauhusuuntaukset torjuttiin automaattisesti. Kuolema tuntui olevan niin vakava asia, ettei sillä saanut edes leikitellä.

Elokuvien ennakkotarkistus on ollut Suomessa käytäntönä lähes niin pitkään kuin elokuvia on esitetty, mutta elokuvien ennakkotarkastus sai Suomessa virallisen muotonsa vasta sotien jälkeen 1940-luvun lopulla (Sironen 2006, 17). Seuraavan kerran ennakkotarkastuslainsäädännön uudistaminen hyväksyttiin eduskunnassa toukokuussa 1965, jolloin elokuvien julkisen esittämisen mahdollistava elokuvatarkastus sai kieltää elokuvan esittämisen kokonaan:

- ”- jos se on sisällykseltään ilmeisesti lain tai hyvien tapojen vastainen,
- jos elokuva, ottaen huomioon miten sen tapahtumat on kuvattu tai millaisessa yhteydessä ne on esitetty, on epäsiiveellinen tai raaistava taikka on omiaan kauhua herättämällä tai muulla tavoin vaikuttamaan mielenterveyttä vahingoittavasti, tai
- jos sen esittäminen saattaa vaarantaa yleistä järjestystä tai turvallisuutta tahi maanpuolustusta taikka huonontaa valtakunnan suhteita ulkomaailmaan.” (Laki elokuvien tarkastuksesta 1965/299.)

Kauhuelokuvia saatettiin kieltää kokonaan, mutta niitä myös leikattiin lyhyemmiksi, ja lisäksi käytössä oli rangaistusvero. 1960-luvulla televisio- ja elokuvakomissio esitti kauhuelokuvien olevan ”rikollisuutta edistäviä, kauhua herättäviä tai muulla tavalla mielenterveyttä vahingoittavia” ja että ne tulisi kieltää kokonaan. Esitystä kritisoitiin erityisesti siitä, miten ”kauhua herättävä” voidaan määritellä. Käytännössä sensuuria jatkettiin samalla linjalla. (Sedergren 2006, 298.)

Muutosta kauhuelokuvien sensuuriin tapahtui vasta 70-luvun alussa, kun opetusministeriön asettama työryhmä esitti, että ”luonteeltaan epäsiiveellinen, raa-

tava tai kauhua herättävä” ei enää yksin riittäisi kieltoperusteeksi, vaan ensisijaiseksi kieltoperusteeksi tulisi asettaa vahingollisuus mielenterveydelle. Tämä merkitsi perinteisen kauhugenren vapautumista, ja ensimmäinen Frankenstein-elokuva sallittiin Suomessa. Uudet kieltoperusteet antoivat enemmän painoa psykologiselle vaikutukselle lapsiin ja aikuisiin. (Sedergren 2006, 391.)

1980-luvun alkupuolella kotivideoiden yleistyttyä alkanut ja ”moraalisen paniikin piirteitä saanut videoväkivaltakeskustelu” johti vuoden 1987 videolakiin, jossa elokuvien sensuurijärjestelmää laajennettiin koskemaan myös muita kuvaohjelmia ja -tallenteita. Samalla kiellettiin alle 18-vuotiailta kiellettyjen kuvataallenteiden levittäminen videolla kokonaan. (Sironen 2006, 18).

Elokuvien aikuissensuuri kumottiin vasta vuonna 2001. Silloin voimaan tullessa laissa kuvaohjelmista elokuvien aikuissensuurijärjestelmä lopulta päättyi, ja tämän jälkeen ainoastaan lapsille ja nuorille tarkoitetut elokuvat on pitänyt ennakolta tarkastuttaa ikärajojen asettamista varten. Aikuisille (yli 18-vuotiaalle) tarkoitetuista elokuvista ja videoista on riittänyt ainoastaan ilmoitus elokuvatarkastamolle. (Sironen 2006, 18-19.)

Elokuvien sisältöä säännellään Suomessa myös rikoslailla. Sellaiset kuvaohjelmat, jotka sisältävät kiihotusta kansanryhmää vastaan, eläinrääkkäystä, uskonrauhan rikkomista, raakaa väkivaltakuvausta, eläinpornografiaa, lapsipornografiaa, väkivaltapornografiaa voidaan kieltää rikoslain perusteella. (Sironen 2006, 19.)

Opinnäytetyössäni käsiteltävät elokuvat *Psyko* ja *Hohto* kohtasivat Suomessa sensuuria. *The Ward* on ilmestynyt 2001 vuoden jälkeen, ja on saanut ikärajaan K-15 (vuoden 2012 uudistuksen jälkeen K-16). *Psyko*a leikattiin ennen sen esittämistä, mikä suututti elokuvakriitikoita ja filmihulluja. Esimerkiksi kuuluisa suihkukohtaus leikattiin kokonaan pois (Paloheimo 2003, 10). *Hohdon* alkupe räinen ikäraja laskettiin vuonna 1992 valitusten jälkeen lapsilta kielletyksi, mikä ei tosin vaikuttanut videon ikärajaluokitteluun, eikä *Hohto* näin ollen päässyt kaupan hyllyille ennen vuotta 2001. (Sedergren 2006, 471.)

### 3 Mielenterveyden häiriöiden stigmatisoiminen mediassa

Danny Wedding ja Ryan Niemiec uskovat, että kaikista taidemuodoista juuri elokuvalla on suurin vaikutus katsojaansa. Tämän takia elokuvat ovat erityisen tärkeitä vaikuttajia kansan käsityksiin mielenterveyden häiriöistä, sillä suuri osa ihmisistä on melko epätietoisia niihin liittyvistä ongelmista. Varsinkin tilanteessa, jossa katsojalla ei ole vahvaa käsitystä tai henkilökohtaista mielipidettä, median antama kuva on ratkaisevassa asemassa. (Wedding & Niemiec 2014, 3-4.) Hylerin (2003) mukaan virheellisillä kuvauksilla on sekä tärkeä että aliarvioitu kielteinen vaikutus mielenterveyshäiriöistä kärsivien havainnoinnissa – niin yhteisön, lainsäätäjien, perheiden kuin potilaiden itsensä kohdalla.

Otto Wahlin (1995, 12-13) mukaan massamediassa kuvataan huonosti mielenterveyden häiriöitä: väärää tietoa annetaan, epäsuotuisat stereotypiat mielenterveyshäiriöisistä ovat vallitsevia, ja psykiatrisia termejä käytetään sekä väärin että loukkaavasti. Cheryl K. Olsonin tekemässä tutkimuksessa on ilmennyt, että tarinoissa, jotka käsittelevät mielenterveyden häiriöitä, yleisin teema on vaarallisuus tai rikollisuus. Todellisuudessa mielisairaat ovat kuitenkin todennäköisemmin itse väkivallan uhreja kuin tekijöitä. (Tartakovsky 2013.)

Eettisestä näkökulmasta ilmiö on huolestuttava. Varsinkin tilanteessa, jossa elokuvan pääpaino ei ole mielenterveyden häiriöissä, katsoja saattaa olla ajattelematta asiaa kovin kriittisesti. Varomaton katsoja saattaa näin ollen tiedostamattaan vahvistaa omia ennakkoluulojaan. Lisäksi hyvin toteutetut viihdeelokuvat herättävät voimakkaitakin tunteita: katsojan tunteita manipuloidaan esimerkiksi erilaisilla kuvaustavoilla, musiikilla ja jännittävällä juonella. Esimerkkinä Wahl mainitsee, että moni katsoja nähtyään Hitchcockin *Psykon*, on tuntenut lievää hermostuneisuutta mennessään suihkuun, vaikka olisikin tietoinen siitä, että elokuvassa näytetty murha on fiktiivinen. (Wahl 1995, 107.)

Elokuville käytettyjä, kielteisessä valossa mielenterveyden häiriöitä kuvaavia stereotypioita ovat esimerkiksi murhanhimoiset hullut (*homicidal maniac*), narsistiset parasiitit (*narcissistic parasite*), viettelevät naispotilaat (*seductress*), kapinalliset vapaasielut (*rebellious free spirit*) ja erityislahjakkaat (*specially gifted*) mielenterveyspotilaat (Hyler 2003). Kauhuelokuvagenressä yleisin stereotypia on varmastikin ”murhanhimoinen hullu”.

Psykiatri Peter Byrne (2009a, 286-287) huomauttaa, että vaikka elokuvat harvoin kuvaavat mielenterveyden häiriöitä tai mielenterveyden ammattilaisia tarkasti, ohjaajien työhön kuuluu tehdä elokuva, joka on tuottoisa elokuvan tuottajille ja rahoittajille. Elokuvantekijöiden ensisijainen tehtävä ei siis ole sivistää kansaa. Kauhuelokuvagenrestä puhuttaessa esimerkiksi elokuvan pelottavuus varmastikin kärsisi mielenterveyden häiriöiden kliinisestä käsittelystä.

## 4 Kauhuelokuva

### 4.1 Kauhuelokuva lajityyppinä

Peter Schepelernin (1978, 16) mukaan kauhuelokuvan määritelmä voisi olla ”fiktioelokuva, joka pyrkii herättämään yleisössä kauhun ja pelon tunteita käyttäen sellaisia tapahtumakulkuja, jotka käsittelevät makaabereja (mielellään myös morbideja, verisiä, rikollisia ja mahdollisesti mielikuvituksellisia) asioita ja kerrontatapaa, joka painottaa jännitystä, yllätyksiä ja kauhutehosteita”.

Vahvin teema kauhuelokuvassa on taistelu pahan ja hyvän välillä. Kaminskyn teesi ”enimmäkseen kauhuelokuvassa on kysymys kuolemanpelosta ja identiteetin menettämisen pelosta modernissa yhteiskunnassa” kuulostaa Schepelernin (1978, 34) mukaan hyvältä, mutta ei sovellu kovinkaan moneen tapaukseen. Mielenterveydenhäiriöitä koskevissa tapauksissa Kaminskyn teesi on kuitenkin suhteellisen pätevä, sillä varsinkin identiteetin menettäminen, muuttuminen tai

kenties jopa ”löytyminen” ovat usein oleellinen osa kauhuelokuvaa, jonka päähenkilöllä tai antagonistilla on ongelmia mielenterveyden kanssa.

Kauhuelokuvat kiehtovat monia, sillä katselukokemus on osittain myös fyysinen, sillä painajaisten, psykologisen jännityksen ja kauhun teemat nostavat aivoissa dopamiinin tasoa (Association for Youth, Children and Natural Psychology 2006-2015). Sama kemikaaliryöppy, joka auttaa ihmistä selviämään oikeissa vaaratilanteissa, ilmaantuu myös silloin, kun vaaratilanne ei ole oikea (Stevens 2014).

## **4.2 Alalajityypit**

Kauhuelokuvalla on suuri määrä eri alalajeja, ja uusia syntyy vieläkin. Alan Jones (2005, 5-6) käyttää lajittelussa seitsemää alalajia, jotka ovat: goottilaiset kauhuelokuvat, jotka perustuvat perinteisiin tarinoihin; ylliluonnolliset, okkulttiset ja kummituselokuvat, joissa henget, kummitukset, noituus ja paholainen sekaantuvat todellisen elämän tapahtumiin; psykologiset kauhuelokuvat, jossa käsitellään psyykkisiä tiloja ja psykooseja sekä rikoksia ja sarjamurhaajia; hirviöelokuvat; slasherit, joissa joukko nuoria joutuu vainoajan uhreiksi; ruumiskauhu, splatter ja gore; sekä äärimmäisen väkivaltaiset elokuvat. Yksittäiset kauhuelokuvat kuitenkin usein menevät päällekkäin useamman alalajin kanssa, samoin kuin ne voivat lainata aineksia myös muista genreistä.

Voisi olettaa, että Jonesin seitsemästä kategoriasta vain yhteen, psykologisiin kauhuelokuviiin, sisältyisi mielenterveyden häiriöitä, mutta todellisuudessa mielenterveyden häiriöitä esiintyy melkein jokaisessa alagenressä.

## **4.3 Mielenterveyden häiriöt kauhuelokuvassa**

Mielenterveyshäiriöitä käsitellään kauhuelokuvissa laajasti ja usein hyvin mielikuvituksellisesti. Kauhuelokuvat keskittyivät 1930-luvulla lähinnä hirviöihin, ku-

ten vampyyreihin, ihmissusiin ja muumioihin. Näiden rinnalla esiteltiin ensimmäistä kertaa kuitenkin myös niin sanottu ”hullu tiedemies”. Hahmot kuten Tri. Caligari ja Frankenstein loivat ulkoisia uhkia hirviöiden muodossa, mutta samalla olivat ennakkotapauksia kielteisestä mielenterveyshäiriöiden esittämisestä. (Bullins 2015).

Jeffrey Bullinsin (2015) mukaan 1960-luvulla Hitchcockin *Psyko* oli ensimmäinen kauhuelokuva, joka käänsi huomion ulkoisesta vihamielisyydestä sisältä päin tulevaan uhkaan, ja sijoitti mielenterveyshäiriöt vallitsevaksi tehokeinoksi kauhugenreen. Tosiasiassa sarjamurhaajia oli näytetty valkokankailla jo aikaisemminkin (Hänninen & Latvanen 1996, 361). Wahl esittääkin, että juuri *Psykon* suuri menestys avasi niin sanotut tulvaportit psykoottisille tappajille, jotka tappavat toistuvasti, ja joiden murhanhimo on selitetty lähes pelkästään heidän mielenvikaisuudellaan (Wahl 1995, 56).

*Slasherit* toivat 1970-luvun lopulla ja 80-luvun alussa pysyvästi valkokankaille psykopaatti-tappajat. Tappajat näissä elokuvissa ovat melko kirjaimellisesti kasvottomia ja persoonattomia: kasvonsa he peittävät usein jonkinlaisella maskilla. Nämä kasvottomat tappajat ovat usein karanneet mielisairaalasta (*Halloween*, *Black Christmas*). Varhaisissa slashereissa tällaiset hahmot ovat usein ”pahoja pahan vuoksi”, eikä hahmon taustoja avata sen enempää, kuin että he ovat ”syntyneet pahoiksi”.

1990- ja 2000-luvuilla tunnettujen psykopaatti-tappajien menneisyyttä on pyritty avaamaan katsojille (Bullins 2015). Usein tappajien taustatarina jää kovin vajaan, ja mielenterveyden häiriötä käytetään syynä tappamiselle. Weddingin ja Niemiecin (2014, 4) mukaan slasher-elokuvat pitävät yllä väärää käsitystä siitä, että ihmiset, jotka pääsevät pois psykiatrisista hoitolaitoksista, olisivat väkivaltaisia ja vaarallisia. Slasher-elokuvissa murhaajat ovat usein kuitenkin lähestulkoon yli-ihmisiä, jotka selviävät hengissä jokaisesta tappoyrityksestä ja palaavat yhä uudelleen vainoamaan uhrejaan.



Bullinsin (8.8.2015) mielestä toinen yleisesti kauhuelokuvissa käytetty tapa on virheellisesti liittää mielenterveysongelma hahmoihin, jotka kohtaavat yliluonnollisia tapahtumia. Tämä kummittelutarinoissa yleinen käytäntö eroaa muista genreisistä kuvauksista mielenterveyshäiriöistä. Mikäli hahmo väittäisi missä tahansa muussa genressä nähneensä kummituksen, katsoja uskoisi hänen olevan hullu, mutta kauhugenressä katsoja ymmärtää, että kyseinen hahmo on oikeassa.

#### **4.4 Murhanhimoinen hullu**

Varsinkin slasher-elokuvissa esiintyvät psykopaatti-tappajat edustavat stereotyyppiä, johon Hyler (2003) viittaa ”murhanhimoisella hullulla”. Termi ei tietenkään ole psykiatrisesti korrekti, vaan arkikielinen äärimmäisen pitkälle viety stereotyyppiä. Uskoisin, että se pohjautuu ennemminkin kuuluisiin sarjamurhaajiin kuin tavallisiin mielenterveyspotilaisiin. Murhanhimoiset hullut ovat huomattavasti useammin miehiä kuin naisia. Tämä johtunee siitä, että Radfordin yliopiston tekemän analyysin mukaan todellisista sarjamurhaajista jopa 90.2% on miehiä (Aamodt 2014).

Hänninen ja Latvanen (1996, 336) esittävät elokuvissa psyykkisen sairauden ja väkivaltaisen käytöksen yhteyden kuuluvan ”fiktiivisen hulluuden” kategoriaan. Heidän mukaansa ”moderni kauhufiktio ei yleensä tee murhaajista lääketieteellistä diagnoosia, eikä käytännössä koskaan väitä murhanhimon johtuvan jostain tietystä mielisairaudesta”. ”Fiktiivisesti hullut” siis tappavat, koska ovat määrittelemättömällä tavalla hulluja ja juuri se tekee heistä kiehtovia.

Murhanhimoiset hullut murhaavat, eli käyttäytyvät epänormaalisti. Omassa opinnäytetyössään Pinja Hautanen (2015, 18-19) määrittelee epänormaaliuden niin, että epänormaalin käytöksen tulee olla ensinnäkin jotain, mikä ei ole yleistä populaation keskuudessa. Toiseksi epänormaalius on ei-haluttua käytöstä, joka on vahingoittavaa yksilölle tai hänen ympäristölleen. Hän huomauttaa, että

normaalia ja epänormaalia arvioitaessa on otettava huomioon myös kulttuuri ja aika.

Rosenham ja Seligman (1989, 17) ovat esittäneet seitsemän psykologisen epänormaaliuden piirrettä, jotka ovat kärsiminen, huono sopeutuvuus, epäsovinnaisten eloisuus, arvaamattomuus ja kontrollin menettäminen, epärationaalisuus ja epäjohtamukaisuus, vaivaantuneisuus observoitaessa sekä moraalin ja standardien rikkominen. Erityisesti viimeinen kohta on yleinen kauhuelokuvagenressä, sillä onhan tappaminen jo lähtökohtaisesti moraalin ja standardien rikkomista.

Analysoitavista elokuvistani sekä *Psyko*ssa että *Hohdossa* on selkeästi murhanhimoisen hullun käsitteeseen sopiva henkilöahmo. Varsinkin Jack Torrancea, joka on melkein jokaisen Rosenhamin ja Seligmanin psykologisesti epänormaalin piirteen ilmentymä, voitaisiin pitää murhanhimoisen hullun malliesimerkkinä. Norman Bates on lievempi versio, jolla on ennemminkin murhanhimoisen sivupersoonan.

## **5 Tapaus 1: Psyko**

### **5.1 Tarina**

*Psyko* (1960) on yksi Alfred Hitchcockin kuuluisimmista elokuvista. Se perustuu Robert Blochin romaaniin, joka on saanut innoituksensa todellisesta Winconsinin sarjamurhaajan Ed Geinin tapauksesta. Elokuvan käsikirjoituksen kirjoitti Joseph Stefano. Charlotte Chandlerin kirjoittamasta Hitchcockin elämänekerrasta Se on vain elokuvaa (2005, 298-299) löytyy seuraava synopsis elokuvasta:

Marion Crane (Janet Leigh) varastaa 40 000 dollaria aloittaakseen uuden elämän rakastajansa Sam Loomisin (John Gavin) kanssa. Sitten hänet murhataan kaukaisessa motellissa, sen jälkeen kun hän oli päättänyt palauttaa rahat. Harrastukseksi eläimiä täyttävä motellin omistaja Norman Bates (Anthony Perkins) ajattelee, että hänen henkisesti

sairas äitinsä on vastuussa teosta, joten hän pakkaa kaiken, myös varastetut rahat, Marionin autoon ja upottaa auton läheiseen suohon.

Kun Marionin sisko Lila (Vera Miles) ja Sam etsivät Marionia, kuvaan astuu yksityisetsivä Milton Arbogast (Martin Balsam). Hänet on palkattu hankkimaan rahat takaisin. Jos rahat palautettaisiin, kaikista syytteistä Marionia vastaan luovuttaisiin. Arbogast kertoo Samille ja Lilalle Marionin yöpyneen Batesin motellissa.

Sen jälkeen Arbogast puukotetaan hengiltä Batesin talolla. Sam ja Lila odottavat häntä turhaan ja lähtevät tutkimaan asiaa. He uskovat, että rahat ovat Normanilla. Lila tutkii talon ja etsii Batesin äitiä. Kun Lila näkee Normanin tulevan, hän piiloutuu hedelmäkellariin. Sieltä hän löytää rouva Batesin – Normanin palsamoiman muumioituneen ruumiin.

Mielipuolinen Norman hyökkää äidikseen pukeutuneena veitsen kanssa Lilaa kohti, mutta Sam saa häneltä veitsen pois.

Psykiatri selittää että Normanista tuli sekä äitinsä että tämän poika, sen jälkeen kun hän oli murhannut äitinsä ja tämän rakastajan. Nyt äiti hänessä on saanut täydellisen vallan.

Sellissä Norman, joka on nyt äitinsä, hymyilee mielipuolista hymyä, katselee kärpästä kädellään ja sanoo: ”Miksi – en tekisi pahaa kärpäseläkään.”

Poliisi tutkii suon ja löytää muitakin uhreja.

## 5.2 Diagnoosi

Hitchcockin tuotannosta löytyy paljon mielenterveyden häiriöitä, jotka kuvataan osana jokapäiväistä elämää. Ohjaajan kiinnostus ihmispsykyä ja psykooseja kohtaan on tuottanut lukuisia trillereitä ja mysteeritarinoita, jotka sekä kuvasivat mielenterveyden häiriöitä että saivat katsojat kyseenalaistamaan omat käsityksensä täysjärkeisyydestä, mielenterveyden häiriöistä, sekä jopa todellisuudesta itsestään. (Zimmerman 2003, 47-48.) Hitchcockin kerrotaan olleen mieltynyt Freudin psykoanalyysin menetelmiin ja hän käyttää elokuvissaan usein Freudin teorioita hyväkseen (Sandis 2009, 57-58).

Psyko esitteli ensimmäistä kertaa kauhuelokuvassa murhaajan, joka aluksi vaikuttaa aivan normaalilta ihmiseltä, johon voisi törmätä missä tahansa. Hitchcock on hyödyntänyt Freudin ajatusta sekä oidipuskompleksista että jakautuneesta persoonallisuudesta. Tarkemmin sanottuna Norman Bates kärsii dissosiatiiivisestä identiteettihäiriöstä. Psykiatrian erikoislääkäri Matti Huttunen (2014) kuvaa häiriötä näin:

”Dissosiatiiiviselle identiteettihäiriölle eli sivupersoonahäiriölle on ominaista se, että henkilöllä ilmenee kaksi tai useampia eri identiteettiä. Varsinaisessa sivupersoonahäiriössä kullakin näistä henkilön persoonallisuuksista on kokemuksellisesti oma, usein täysin erillinen henkilöhistoriansa, identiteettinsä ja joskus myös nimensä. Henkilön perusidentiteetti on luonteeltaan usein epäitsenäinen, passiivinen, syyllisyydentuntoinen ja masentunut. Sen sijaan hänen erinimiset sivupersoonansa voivat olla luonteeltaan toisenlaisia: hallitsevia, vihamielisiä, itsetuhoisia jne. - - Dissosiatiiivisesta identiteettihäiriöistä kärsivät ovat usein etenkin lapsuudessaan tai nuoruudessaan kärsineet erilaisista traumaattisista tai pelottavista kokemuksista. - - Persoonan rakenteellinen dissosiaatio on tällöin sekä automaattinen reaktio traumasta muistuttavaan tapahtumaan että keino paeta elämäntilanteiden laukaisemia psyyken sietokyvylle ylivoimaisia tunnemuistoja.”

Norman Batesin käytös vastaa yllättävänkin hyvin taudinkuvaa, joka oli 1960-luvulla vielä suhteellisen tuntematon. Vaikka elokuvassa ei suoranaisesti näytetä lapsuudessa tapahtunutta toistuvaa traumatisoitumista, psykiatrin selvitys Normanin menneisyydestä antaa tähän jonkinnäköisiä viitteitä. Norman Bates myös uskoo vilpittömästi, että hänen äitinsä on mustasukkainen tappaja, vaikka tosiasiaissa Norman itse ei siedä ajatusta, ettei olisi äitinsä maailman keskipiste. Laukaisimena Normanin väkivaltaiselle käytökselle näyttäisi olevan seksuaalisten tunteiden herääminen vierasta naista kohtaan. Murhavälineenä hän käyttää veistä, joka on fallinen symboli.

Elokuvan psykiatrin mukaan Normanin mieli on jakautunut Normanin murhattua äitinsä ja tämän rakastajan. Trauma äidin surmaamisesta on ollut Normanin psyykelle liikaa, ja Norman tekee kaikkensa, ettei hänen tarvitsisi kohdata totuutta äidin poismenosta. Tämä ei täysin vastaa taudinkuvaa, mutta ei sinänsä myöskään sulje pois lapsuudessa tapahtunutta toistuvaa traumatisoitumista. Psykiatrin mukaan Norman oli jo isänsä kuoleman jälkeen ollut häiriintynyt. Vaikka sivupersoonallisuushäiriö näyttäisi olevan syy naisten tappamiselle, on Norman murhannut jo ennen taudin puhkeamista.

Norman Bates perustuu löyhästi Ed Geiniin, yhteen tunnetuimpaan amerikkalaiseen sarjamurhaajaan, jolla oli vaikea äitisuhde, ja joka oletettavasti kärsi skitsofreniasta. Onko Norman Bates siis hahmona stereotyyppinen ja haitallinen kuvaus mielenterveydenhäiriöstä kärsivästä ihmisestä? Antaako se vääränlai-

sen kuvan mielenterveyspotilaista, mikäli hahmo kuitenkin perustuu oikeaan, psyykkisesti sairaaseen ihmiseen?

Psykon kauhu tulee pitkälle siitä, että Hitchcock ohjaa katsojaa jossain määrin samastumaan Normaniin, mutta lopulta paljastuukin, että hän on itse tehnyt murhat äidikseen pukeutuneena. Empaattinen katsoja saadaan säälimään Normania, joka joutuu hoitamaan sairasta äitiään, ja jopa jännittämään hänen puolestaan esimerkiksi silloin kun auto ei näytä uppoavan suohon, tai kun Arbogast häntä kuulustelee. Suurimmaksi osaksi katsojan sympatia on kuitenkin ensin Marionin ja myöhemmin hänen sisarensa puolella (Hänninen & Latvanen 1996, 363).

Norman ei ole vastenmielinen hahmo, vaan näytetään melko sympaattisena. Hän on aranoloinen ja aavistuksen feminiininen, mutta samalla hänessä tuntuu olevan jotain vialla. Puhuessaan äitinsä laittamisesta hullujenhuoneelle hänet näytetään ensimmäistä kertaa uhkaavana. Hänen puheistaan saa sellaisen kuvan, että hän tietäisi tarkkaan, millaista hullujenhuoneella on. Toinen Normanin ikäluokkaa oleva mieshahmo Sam on verrokki sille, millainen on ”normaali” mies. Hän on maskuliinisempi niin ulkonäöltään kuin käytökseltäänkin sekä fyysisesti Normania vahvempi. Sam kuvataan älykkäänä, määrätietoisena, mutta aavistuksen yksiulotteisena hahmona. Ainoa ”normaalista” poikkeava piirre on se, että hänellä ja Marionilla on salasuhte, joka tosin on sekin kunniallinen.

Normanin todellisen tilan paljastuessa sympaattinen kuva romutetaan. Hännisen & Latvasen (1996, 364) mielestä loppukuva Normanista istumassa sellissä mielipuolinen virne kasvoillaan vain korostaa Normanin häiriintyneisyyttä. Lopullisesti katsoja ohjataan tuntemaan pelkoa psykopatiaa kohtaan luomalla kuva, jossa Normanin kasvot muuttuvat hetkellisesti pääkalloa muistuttaviksi. Itse miellän pääkalloa olevan muumioituneen äidin: pääkallomaiseksi muutettu kuva korostaa äiti-persoonan ottaneen vallan Normanista.

Elokuvan lopussa psykiatri selittää Lilalle ja Samille - sekä katsojalle - Normanin sairautta. Psykiatri kertoo, ettei Normanin psyyke ollut kestänyt tietoa siitä, että

Norman oli surmannut äitinsä ja tämän rakastajan, jolloin hänen mielensä oli jakautunut. Psykiatrin läsnäolo tilanteessa luultavasti vain vahvistaa katsojan ajatusta siitä, että kyseessä on todellinen mielisairaus.

### 5.3 Elokuvalliset ilmaisukeinot ja kauhun elementit

Elokuvan alun tärkein hahmo on Marion. Ensin Marion näytetään valkoisissa alusvaatteissa, puhtoisena ja enkelimäisenä, salaisen poikaystävänsä, Samin, kanssa. Marion näyttää olevan poikaystävänsä enemmän kiinni suhteessa, mikä varmaankin vaikuttaa hänen päätökseensä tilaisuuden tullen varastaa 40 000 dollaria työnantajaltaan. Varkauteen innoittaa tietämättään myös työnantajan liikeyhtiö, jolle rahat alun perin kuuluivat. Liikeyhtiö näytetään aavistuksen vastenmielisenä, kun hän flirttailee Marionille ja puhuu siitä, miten rahalla saa onnen. Varkauden jälkeen Marion näytetään mustissa alusvaatteissa, ja rahoja hän pitää mustassa laukussa.

Hännisen ja Latvasen (1996, 363) mielestä Marion altistuu jatkuvasti ei-toivotuille katseille. Jo elokuvan alussa kamera ikään kuin sattumalta valitsee juuri sen huoneen, jossa Marion ja Sam toteuttavat salasuhtettaan. Tällöin katsoja on tirkistelijän asemassa. Rahojen kavaltamisen jälkeen Marionin esimies näkee hänet, ja melko heti sen jälkeen moottoripyöräpoliisi alkaa seurata häntä. Motellilla Norman tirkistelee Marionia hänen tietämättään.

Kuuluisa suihkukohtaus tapahtuu heti sen jälkeen, kun Marion on päättänyt palauttaa kavaltamansa rahat. Hän menee suihkuun kevyin mielin, ikään kuin hän suihkussa puhdistautuisi synneistään. Kohtaus onkin järkyttävä ja pelottava juuri sen takia, että Marion näytetään levollisena, mutta samalla alastomana ja haavoittuvaisena. Kun hänen kimppuunsa hyökätään, hänellä ei ole toivoakaan pelastumisesta. Kohtaus on rakennettu niin, että esimerkiksi veitsenisku ei näytetä, vaan efekti ihon rikkoutumisesta tehdään äänen ja kuvallisen implikaation avulla. Verta näytetään valuvan veden mukana, mutta sitä ei ole edes veit-

sessä. Vaikka Marion on kohtauksessa alasti, hänen vartalooaan kuvataan hienovaraisesti.

Psyko alkaa trillerinä, jossa nuori kaunis nainen varastaa rahaa työnantajaltaan ja lähtee pakomatkalle. Suihkukohtaus kuitenkin muuttaa elokuvan vireen kokonaan. Kauhua luodaan näyttämällä lähestyvä uhka Marionin olan yli suihkuverhon läpi epämääräisenä hahmona, ja samalla ainoa ääni minkä katsoja – ja Marion – kuulee, on vedenlorina. Samalla kun hyökkääjä vetää suihkuverhon edestään paljastaen itsensä katsojalle, alkaa piinaava musiikki, joka toistuu aina, kun elokuvassa tapahtuu jotain hirveää.

Toinen kauhuelokuvalle tyypillinen pelottava hetki on aivan elokuvan lopussa, kun Marionin siskolle Lilalle selviää totuus Batesin äidistä. Lilalle ja Samille on kerrottu, että Norma Bates on ollut kymmenen vuotta kuolleena, mutta kumpikaan ei usko sitä, vaan he epäilevät jonkinlaista petosta. Lilan tutkiessa hedelmäkellaria, hän löytää Batesin äidin istuvan selin häneen. Kun tuoli kääntyy, paljastuu Lilalle ja katsojalle, että äiti on kuin onkin kuollut mutta muumioitunut. Kauhuhuipin lopu siihen, sillä piinaava musiikki alkaa taas soida, ja Norman Bates tulee kellariin veitsen kanssa äidikseen pukeutuneena. Vaikka Sam saa nopeasti taltutettua Normanin, kauhuelokuvaan tottumaton katsoja säikäytetään pahanpäiväisesti.

Psykoa on kritisoitu siitä, miten se vaikuttaa vaikutuksille alttiiseen mieleen. Hitchcockilla oli asiasta oma näkemyksensä: hän uskoi, että elokuva kyllä voi vaikuttaa sairaaseen mieleen, muttei terveeseen. Los Angelesissa pidätettiin mies kolmen naisen murhasta, ja hänen väitettiin sanoneen, että hän oli saanut inspiraation kolmanteen murhaan nähtyään Psykon. Hitchcock oli kommentoinut tapausta toimittajille kysymällä, minkä elokuvan hän oli nähnyt ennen toista murhaa, ja oliko hän kenties juonut maitoa ennen ensimmäistä. (Chandler 2005, 303.) Hyvin menestyneet kauhuelokuvat usein aiheuttavat samankaltaista huolta siitä, millaisia vaikutuksia elokuvilla on katsojiin.

## 6 Tapaus 2: Hohto

### 6.1 Tarina

Hohto (The Shining, 1980) on Stanley Kubrickin ohjaama kauhu-elokuva, joka perustuu Stephen Kingin samannimiseen kirjaan. Elokuva on useasti valittu yhdeksi kautta aikain parhaista ja pelottavimmista kauhu-elokuvista. Elokuvan käsikirjoitti Kubrickin kanssa Diana Johnson. Elokuvasta on useita eri versioita. Pohjaan oman analyysini eurooppalaiseen 119 minuutin pituiseen versioon.

Jack Torrance (Jack Nicholson) on kirjailija, jolla on vaikeuksia löytää inspiraatiota uuteen kirjaansa. Hän saa työpaikan Overlook-hotellin talvihoitajana. Talviaikaan eristyksissä olevaan hotelliin hän ottaa mukaansa vaimonsa Wendy (Shelley Duvall) ja poikansa Dannyn (Danny Lloyd). Dannylla on mielikuvitusystävä Tony, joka näyttää Dannylle asioita. Hotellilla paikan kokki huomaa Dannyn kyvyn, ja kertoo tälle, että heillä kummallakin on ”hohto”, jonka avulla he saavat tietoonsa asioita, jotka ovat tapahtuneet ja jotka tulevat tapahtumaan. Pian Danny alkaakin näkemään toinen toistaan kauhistuttavampia asioita. Myös inspiraatiotaan etsivä Jack alkaa nähdä ”menneisyyden haamuja”. Hänen mielen-terveytensä alkaa järkkymään, ja hänen käytöksensä muuttuu yhä epävaakaammaksi. Jack esimerkiksi juttelee hotellin entisen edesmenneen talvihoitajan kanssa, joka kertoo oikaisseensa perhettään. Tilanne kärjistyy Jackin hyökätessä Wendy kimppeeseen. Wendy ja Danny pääsevät karkuun, ja Jack kuolee pakkaseen ensin tapettuaan Dannyn ”hohdon” avulla paikalle kutsuman kokin. Elokuvan viimeisessä kuvassa näytetään valokuva, jossa Jack on kansallispäivän juhlissa, ja teksti ”Overlook Hotel, July 4th Ball, 1921”.



## 6.2 Kubrickin kädenjälki

Kubrick ja Johnson lukivat ennen Hohdon käsikirjoittamista Freudin esseen ”The Uncanny” ja Bruno Bettelheimin kirjan ”Satujen lumous” (Kagan 1995, 204). Bettelheim pohtii kirjassaan perinteisten satujen tärkeyttä lapsen kehitykselle psykoanalyysin näkökulmasta. Hänen mielestään esimerkiksi Grimmin satujen rankat aiheet ovat lapsille tarpeellisia, että he oppivat käsittelemään vaikeita aiheita ja tunteuksia, jotka liittyvät esimerkiksi kuolemaan ja hylätyksi tulemisen pelkoon (Bettelheim 1976, 8).

Freudin The Uncanny taas käsittelee termiä ”*uncanny*”, joka on vaikea suomentaa. *Uncanny* sanana viittaa yleensä tunteeseen, kun jokin asia, ihminen tai tapahtuma tuntuu samanaikaisesti tutulta mutta vieraalta (Freud 1919, 220-221). Paremman suomennoksen puuttuessa käytän sanaa *outous*. Kingin alkuperäisessä kirjassa on paljon Freudin mainitsemia *outoja* elementtejä, kuten riivattu talo ja Dannyn telepaattinen kyky ”hohto”. *Outous* on siis jossain määrin yhteydessä yliluonnollisuuteen. Elokuvassa on muitakin yliluonnollisia elementtejä, jotka voisi laskea *outouden* piiriin. Tällaisia ovat esimerkiksi se, että hotellin sanotaan olevan rakennettu vanhan intiaanien hautausmaan päälle sekä Dannyn ja Jackin kokemat hallusinaatiot.

Elokuvassaan Kubrick on näiden elementtien lisäksi hyödyntänyt Freudin ajatusta *kaksinkertaisuudesta* (*double*). Elokuvassa käytetään paljon kuvia esimerkiksi peileistä, niin että hahmot joko näkyvät kirjaimellisesti kahtena tai näkyvät kaksi kertaa peräkkäin. *Kaksinkertaisuuteen* kuuluu myös ajatus siitä, että henkilö tuntee itsensä joksikin toiseksi ja toistaa samoja ongelmia ja samoja rikoksia läpi ajan. (Freud 1919, 234-245.) Elokuvan lopussa vihjataan, että Jack olisi ollut hotellilla jo edellisissä elämissään, eikä näin ollen välttämättä olisi edes tavallinen kuolevainen ihminen.

Kubrickin käsikirjoitus eroaa kirjasta ainakin siltä osin, että kirjassa itse talo on paha. Elokuvassa on tehty jännittävämpi ratkaisu, joka jättää epäselväksi, mistä pahuus tulee. Kirjassa myös Jackin alkoholismi on huomattavasti suuremmassa

osassa, sillä elokuvassa siihen vain viitataan. Amerikkalaisessa versiossa Jackin alkoholismista kerrotaan vähän enemmän.

Hohto on inspiroinut lukuisia salaliittoteorioita siitä, mistä elokuva oikeasti kertoo. Dokumentissa Room 237 esitellään laajasti erilaisia teorioita. Dokumentin mukaan Hohto kertoisi joko intiaanien kansanmurhasta, holokaustista, tai olisi todellisuudessa Kubrickin tunnustus hänen ohjanneen Apollo 11 kuulennon studiossa. Elokuvan mielenterveys- ja alkoholismikysymykset jäävät ihmisten pohdinnoissa selvästi taka-alalle.

Uskoisin, että Kubrickin kylmä ja unenomainen tyyli kuvata perhettä ja tapahtumia etäännyttää katsojan, ja antaa näin tilaa ajatukselle siitä, että kyseessä on jotain suurempaa kuin pelkkä yliluonnollinen perhetragedia. Ottamatta kantaa siihen, mitä Kubrick on elokuvallaan oikeasti tarkoittanut, tämä tyyli on huono valinta mielenterveydellisestä näkökulmasta, sillä katsoja ei välttämättä tunne juurikaan minkäänlaista yhteyttä mielipuoliseen Jackiin tai mielikuvitusystäväänsä Tonyn kanssa juttelevaan Dannyyn. Kauhun näkökulmasta ratkaisu taas on perusteltu, sillä katsojalle tulee helposti epämiellyttävä tunne siitä, että hänet vedetään mukaan kohtauksiin vasten tahtoaan.

Ehkä oleellisin ero kirjaan onkin se, että toisin kuin elokuvassa, Jack on kirjassa kaikkine vikoineen aina sekoamiseensa asti tarkoitettu olemaan samastuttava ja tietyssä määrin sympaattinen hahmo. Elokuvassa Jackin ulkoinen olemus ja tapaa puhua perheenjäsenilleen saavat hänet vaikuttamaan alusta asti jokseenkin vastenmieliseltä.

### **6.3     Diagnoosi**

Jackin sekoamiselle on vaikea tehdä tarkkaa diagnoosia. Hohto on Wikipedia-artikkelissa (Wikipedia 2015b) ”Mielenterveyshäiriöt elokuvissa” listattu ”määrittelemättömän” alle. Jack joutuu kohtaamaan ainakin omat alkoholismidemoninsa, vaikka alkoholia ei todellisuudessa Overlook Hotellissa olekaan

(Rabin 2013). Jackin sekoamiseen voi vaikuttaa myös yksinkertaisesti se, että luova ihminen, jolla on paineita uuden kirjan kirjoittamisesta, joutuu kuukausiksi eristykseen muista ihmisistä, seuranaan vain perheensä. Sekoaminen ei myöskään tapahdu hetkessä, vaan ensin Jack nähdään unettomana ja painajaisista kärsivänä. Vasta myöhemmin hän on näyilleen antautunut aggressiivinen murhanhimoisen hullu.

Jacqueline Zimmerman (2003, 133) tuomitsee Jackin ”hulluna, joka ei ole ainoastaan väkivaltainen, vaan arvaamattomasti ja demonisesti sellainen”, ja samalla ilmaisee huolensa siihen, miten katsoja, joka ei tiedä mielisairauksista juuri-kaan, saa vahvistuksen kielteisille mielikuvilleen. Kuitenkin myöhemmin eri yhteydessä Zimmerman mainitsee, että vaikka mielenterveyshäiriöiset eivät ole usein väkivaltaisia, potilaat jotka käyttävät väärin alkoholia tai huumeita, saattavat käyttäytyä väkivaltaisemmin kuin keskiverto ihminen (Juss, Zimmermanın 2003, 134 mukaan). Jack on aikaisemmin alkoholin vaikutuksen alaisena satuttanut poikaansa.

Elokuvan lopussa näytetään, että Jack on ollut hotellilla jo vuonna 1921 pitämässä kansallispäivän tanssiaisia. Tämä viittaisi siihen, että Jack on itsessään jotain ylikuonnollista, kuten sielu, joka on tuomittu aina palaamaan hotellille. Tätä tulkintaa puoltaa myös Jackin ja Gradyn keskustelu kultaisen salin miestenhuoneessa, jossa Grady kertoo Jackille tämän ”olleen aina hotellin talonhoitaja”, ja että hän kyllä tietää mistä puhuu, sillä hänkin on aina ollut paikalla. Samalla Grady kertoo ”rankaisseensa” omia lapsiaan ja vaimoaan heidän käyttäytyessään huonosti. Toisaalta kohtausten voi tulkita niinkin, että Jackin hallusinaatio niin sanotusti antaa Jackille oikeutuksen toteuttaa väkivaltaisen painajaisunensa tapahtumat.

Tilda Maria Forselius tulkitsee, että Grady on Jackin toinen minä, joka ”vaativalla ja englantilaisittain painottuneella patriarkalisuudella” suosittelee Jackin vaimon ja lapsen ”ojentamista”. Hänen mukaansa tämä tehtävänantaja menneisyydestä ilmaisee pettymyksensä siihen, että Jackin vaimo osoittaa sellaista kekseliäisyyttä, joka antaa hänelle yliotteen perheestä. Jackin kärsimys miehe-

nä ja turhautuminen perheeseensä syntyy hänen heikentyneestä asemastaan perheen päässä ja huoltajana. (Forselius, 1989, 87-89.)

Dannyn kohdalla diagnoosin tekeminen on helpompaa. Vaikka ”Tony” ja ”hohto” tuntuvat olevan jollain tavalla yhteydessä toisiinsa, mielikuvitusystävä, joka asuu Dannyn suussa, on oletettavasti syntynyt samoihin aikoihin, kun Jack suuttuessaan Dannylle ”epähuomiossa” repäisi Dannyn olan sijoiltaan. Kyseessä on siis nuoren lapsen selviytymismekanismi. Psykoterapeutti Aaron Balick, huomauttaa blogissaan, että Dannyn näkemät hallusinaatiot eivät välttämättä ole yliluonnollisia, vaan kuvaavat vain Dannyn ”psykkistä todellisuutta”. Pelokas lapsi on jätetty yksin heikon ja aavistuksen hysteerisen äidin ja mahdollisesti väkivaltaisen isän kanssa. (Balick 2013.)

Danny onkin elokuvan mielenkiintoisin hahmo. Nuori poika, joka ei hallitse mahdollisesti yliluonnollista kykyään, pärjää kauhistuttavien hallusinaatioiden kanssa paremmin kuin isänsä. Kohtauksessa, jossa Wendyille selviää, että Jack on sekoamassa, näytetään samanaikaisesti Dannya, joka käyttää hohtoaan. Kubrick luo näin kuvan siitä, että Danny ikään kuin suojelisi äitiään, ja jopa vetäisi tätä portaita ylöspäin, samalla kun Jack yrittää saada Wendyä mailaa pois.

Wendy on perheen ”normaali” ihminen. Hän tekee Jackin puolesta hotellin huoltotöitä ja yrittää pitää perhettä kasassa. Mieshahmoihin verrattuna hän on hahmona heikko, ellei jopa ärsyttävä, ja hän on suuren osan elokuvasta hysteerinen. Stephen King itse ei pitänyt ollenkaan tavasta, jolla Kubrick Wendyä kuvaa. Kingin mielestä ”Shelley Duvallin näyttelemä Wendy on yksi misogynistisimmistä hahmoista, joka elokuvissa ikinä on ollut; hän on paikalla pelkästään kiljumassa ja olemassa typerä” (Jagernauth 2013). Kingin lausunto on ehkä vähän liioiteltu, kun ottaa huomioon, millaisia naisia kauhugenressä yleensä on: he ovat vähäpukeisia, yliseksuaalisia, vähän typeriä ja avuttomia sekä yleensä pääsevät hengestään. Vaikka Wendy onkin hysteerinen, hän saa sekä itsensä että poikansa pelastettua, mikä on kauhuelokuvassa jossain määrin epätyypillinen ratkaisu. Lisäksi on otettava huomioon, että Wendy tekee kaikkensa poi-

kansa hyvinvoinnin eteen, jopa silloin, kun hänen on kohdattava miehensä väkivaltaisuus. Elokuvan lopussa Wendykin alkaa nähdä hallusinaatioita, mikä viittaisi siihen, että ne tulevat nimenomaan hotellista itsestään.

#### 6.4 Kauhun elementit

Hohdossa kauhu rakennetaan useista eri asioista. Pikkupoika näkee kamalia näkyjä, kuten todella suuren määrän verta ryöpyävän hisseistä ja kirveellä murhattuja pikkutyttöjä. Katsoja näkee Jackin taantuvan yhä uhkaavammaksi ja aggressiivisemmaksi, vaikka häntä on varoitettu hotellilla aikaisemmin tapahtuneista kauheuksista. Hohdon musiikki on sävelletty niin, että käytettyjä soittimia on vaikea erottaa, ja musiikki kuulostaa ”luonnottomalta”, mikä on omiaan nostamaan katsojan ahdistustasoa.

Hahmoja kuolee elokuvassa kaksi. Jack tappaa elokuvan ainoan mustan henkilöahmon: hotellille apuun saapuneen kokin. Kokin tappamisen jälkeen Jack lähtee Dannyn perään labyrinttiin, jossa Danny saa isänsä eksytettyä. Jack jäätyy kuoliaaksi. Kuolemia ahdistavampaa on kuitenkin jatkuva väkivallan uhka. Dannyn hallusinaatiossa kaksostytöt näytetään surmattuina, vaikka itse murhaa ei näytetäkään. Väkivaltaisesta kuolemasta puhutaan paljon: esimerkiksi Gradyn kerrotaan ampuneen ”aivonsa pihalle”, ja Jack kertoo Wendyille ”ettei aio satuttaa tätä, vaan ainoastaan lyödä hänen päänsä tohjoksi”.

Alastomuutta ja seksiä elokuvassa on yllättävän vähän. Jack löytää alastoman naisen huoneesta 237 ja heidän suudellessaan, nainen muuttuu vanhaksi ja mädäntyneeksi. Sekä nuori että vanha nainen näytetään alastomina kokonaan. Lisäksi kokin huoneistossa on seinällä kuvia alastomista mustista naisista.

Nykykatsojaa Hohto ei välttämättä pelota samalla tavalla kuin se teki 1980-luvulla, mutta tunnelmaltaan elokuva on ahdistava ja piinaava. Elokuva sisältää implikoitua väkivaltaa, verta, kirosanoja, rasismia (kokkiin viitataan sanalla ”nekeru”) ja alastomuutta, mutta ei mitään, mihin nykykatsoja ei melkeinpä päivittäin

törmäisi. Hohdon ikäraja onkin Suomessa nykyisin K-16. Hohto on saanut osakseen myös arvostelua. Esimerkiksi kauhuohjaaja David Cronenbergin mukaan Kubrick ei ymmärtänyt genreä vaan oli kaupallinen ohjaaja (Howell 2013).

## **7 Tapaus 3: The Ward**

### **7.1 Tarina**

The Ward (2010) on John Carpenterin viimeisin elokuva, jonka ovat käsikirjoittaneet Michael ja Shawn Rasmussen.

The Ward sijoittuu 60-luvulle. Poliisit vievät nuoren naisen mielenterveyslaitokseen, tämän poltettua maalaistalon maan tasalle. Nainen on Kristen (Amber Heard), joka ei muista tapahtumista mitään, mutta on varma, ettei kuulu hullujen huoneelle. Osastolla hän tutustuu muihin potilaisiin, ja pian hänelle selviää, että osastolla kummittelee. Kristeniä hoitava tohtori Stringer (Jared Harris) ei usko tätä, mutta tuntuu salailevan jotakin. Muut osaston tytöt taas tuntuvat tietävän enemmän, mutta ovat liian peloissaan puhuakseen. Yksi kerrallaan tytöt alkavat kadota suljetulta osastolta. Kristen päättää paeta, mutta epäonnistuu pakoyrityksessään. Hänelle selviää, että muut osaston tytöistä ovat tappaneet entisen potilaan Alicen, joka oli ollut heitä kohtaan väkivaltainen, ja nyt hän kummituksena kostaa murhaamalla tyttöjä. Kristen yrittää uudestaan pakoa, ja päätyy lopulta kohtaamaan tohtori Stringerin. Tällöin Kristenille selviää, että hän onkin itse Alicen sivupersoonana, samoin kuin kaikki muutkin osaston tytöt ovat. Alice on nuorena ollut kaksi kuukautta vangittuna ja hyväksikäytettynä maalaistalon kellarissa, jolloin hänen persoonansa on jakautunut. Kristen on ilmestynyt suojelemaan muita persoonia, mutta Alicen on taisteltava oman parantumisensa puolesta. Elokuvan lopussa Alice on tappanut kaikki sivupersoonansa ja on jo parantumassa. Pakatessaan tavaroitaan osastolla, Kristen hyökkää hänen kimppuunsa.

## 7.2 Diagnoosi

Kristenin diagnoosi on sama kuin Psykon Norman Batesilla, sillä erotuksella että Kristen on Normanin äidin tavoin sivupersoonia. Kyseessä on dissosiativinen identiteettihäiriö. Myös kaikki muut osastolla potilaina olevat nuoret naiset ovat Kristenin tavoin sivupersoonia. Asetelmassa on jotain pohjaa todellisuuteen, sillä usein dissosiativista identiteettihäiriötä sairastavalla henkilöllä on persoonia, joilla on niin sanotusti oma ”tarkoituksensa”, kuten Kristen on muita suojeleva persoonallisuus. Trauma ja dissosiaatio –sivustolla dissosiativisesta identiteettihäiriöstä kerrotaan näin:

Identiteettijärjestelmät vaihtelevat suuresti henkilöstä riippuen, mutta niissä on yleensä pää/ isäntäpersoonia, joka hallitsee kehoa useimmin, vastakkaista sukupuolta olevia persoonallisuuden osia, auttajaosia (”internal self-helper”), vainoojaosia, jotka sattavat vahingoittaa itseään tai (vähemmässä määrin) toisia, ja lapsiosia. (Trauma ja dissosiaatio 2006-2015)

Osaston muut tytöt ovat pikkulasta muistuttava Zoey (Laura-Leigh), miehille flirttailleiva Sarah, erityisen lahjakas piirtäjä Iris, sekä hullusti ja epäsovinnaisesti käyttäytyvä Emily (Mamie Gummer). Heillä kaikilla on oma tarkoituksensa Alicen psyykelle, mutta samalla ovat varsin stereotyyppisiä kuvauksia ”hulluista naisista”. Hylerin esittelemistä stereotypioista Sarah on viettelijä, Iris jossakin määrin erityislahjakas, sekä Emily että Kristen voisivat olla kapinallisia vaapaasieluja.

Kristen ei tiedä olevansa osa identiteettijärjestelmää, joka on syntynyt traumaattisesta menneisyyden tapahtumasta. Trauma ja dissosiaatio –sivuston mukaan ”yhteisen tietoisuuden aste vaihtelee henkilöstä ja persoonallisuuden osasta riippuen täydellisestä erillisyydestä täydelliseen yhteiseen tietoisuuteen, jossa jokainen osa tietää jollain tasolla, mitä toiset osat tekevät ja ajattelevat” (Trauma ja dissosiaatio 2006-2015). Siihen todellisuuteen perustuvat faktat loppuvatkin. Alicen tilanne on ilmeisesti se, että muut persoonat ovat tukahduttaneet hänet, ja hän jollakin määrittelemättömällä tavalla lääkäri Stringerin hypnoosihoidossa

pyrkii tappamaan omia sivupersooniaan, joita Kristen taas on ilmestynyt suojelemaan.

Vaikka jonkinnäköistä totuuden siementä elokuvassa on, lähtökohtaisesti The Ward on malliesimerkki siitä, miten mielenterveyshäiriöitä käsitellään huolimattomasti ja asiaan perehtymättä. Kun Empiren toimittaja kysyi Carpenterilta, ovatko mielenterveyshäiriöt kiinnostaneet häntä pitkäänkin ja tehtiinkö elokuvaa varten paljon taustatutkimusta, Carpenter vastasi ”ei helvetissä” (de Semlyen 2010). Carpenterin ehkä tunnetuin elokuva on Halloween (1978), jossa esiintyy jo kulttimaineeseen noussut Michael Myers, sarjamurhaaja, joka on karannut hullujenhuoneelta.

Carpenter ilmeisesti halusi kuvata myös sitä, miten huonosti 1960-luvulla mielenterveyspotilaita kohdeltiin (de Semlyen 2010). Tämä ajatus jää kuitenkin puolittiehen. Tohtori Stringer vaikuttaa kohtalaisen pätevältä ja edistykselliseltä lääkäriltä, ja vaikka hoitajat suhtautuvat kylmästi potilaisiin, ei mitään suurta laiminlyöntiä tapahdu. Toki kuvissa vilahtelevat niin sähkösokkihoidot kuin pakko-paidatkin, ja Kristen pakotetaan ottamaan lääkkeitä. Tällaiset kuvaukset hoito-henkilökunnasta ja mielenterveyslaitoksista alkavat jo olla kauhugenressä kliseitä.

Carpenter kuvaa hoitolaitoksessa olevia potilaita armollisemmin, mutta samalla saattaa antaa väärää kuvaa todellisuudesta. Jokainen potilas on ulkoisesti viehättävä ja käytökseltään loppujen lopuksi hyvin hillitty. Jopa välillä epäsovinnaisesti käyttäytyvä Emily vaikuttaa suhteellisen ”normaalilta” ihmiseltä. Tavallaan hahmot tuntuvatkin olevan hullujen naisten ”arkkityyppejä”, joita ei vain ole viety kovin pitkälle. Tämä toki osittain selittyy sillä, että he ovat Alicen persoonallisuksia, joilla on oma tarkoituksensa yhteisessä tietoisuudessa, jota Kristen elokuvan aikana hallitsee.



### 7.3 Elokuvalliset ilmaisukeinot ja kauhun elementit

Samoin kuin Psykossa The Wardissa on lyhyt suihkukohtaus. Kaikki tytöt ovat osaston suihkutiloissa peseytymässä. Kristenin jäädessä yksin, katsojalle näytetään, että suihkutiloissa on hänen lisäkseen joku – tai jokin – muu. Kristen ei huomaa mitään, ennen kuin hänen kimppuunsa hyökätään. Katsojalle, samoin kuin Kristenille, näytetään ensimmäisen kerran kummitus, joka visuaalisesti muistuttaa zombieta. Elokuva on tässä vaiheessa kulunut 28 minuuttia. Vaikka kummitustyttöä ei vielä tässä vaiheessa paljoa näytetäkään, kerran sen nähtyään katsoja tuskin enää pelkää sitä. Vaikka tytöt ovat periaatteessa kohtauksessa alasti, näytetään heidän vartaloltaan jopa vähemmän kuin Psykossa.

Vaikka elokuvassa ei olekaan alastomuutta tai seksiä muuten kuin viitattuna hyväksikäyttönä, graafista eli voimakasta visuaalista väkivaltaa näytetään. Kymmenisen minuuttia suihkukohtauksesta kummitus, joka on kidnappanut Iriksen lääkärin huoneesta, murhaa tämän pistämällä jonkinlaisen lobotomia-työkalun Iriksen silmään. Pistäminen näytetään jopa lähikuvana. Murha ei ole kovin verinen tai groteski – ainakaan visuaalisesti, sillä verta näytetään vain murhavälineessä. Myös Sarahin ja Emilyn murhat näytetään katsojalle kokonaisuudessaan. Varsinkin Emilyn murha on verinen.

The Ward –elokuvassa kauhua luodaan graafisen väkivallan lisäksi useilla nykykauhusta tutuilla menetelmillä, kuten ”*jump scareilla*” (yllättävillä tapahtumilla ja äänillä, joiden on tarkoitus säikyttää katsoja), uhkaavalla musiikilla, sekä laittamalla päähenkilö tilanteeseen, jossa hän ei voi luottaa häntä hoitavaan henkilökuntaan. The Ward tuskin jaksaa kauhuelokuvalle satunnaisia säikäytyksiä enempää pelottaa, sillä kummitus-Alice näytetään jo elokuvan ensimmäisellä kolmanneksella eivätkä väkivaltaiset kohtaukset jätä mitään katsojan mielikuvituksen varaan.

Kauhuelokuvan näkökulmasta lopputwist on ajatuksen tasolla tyydyttävä, sillä onhan identiteetin kadottaminen pelottavampi ajatus kuin sattumanvarainen kummitus, joka terrorisoi hullujenhuonetta. Valitettavasti se kuitenkin saattaa ai-

heuttaa katsojassa lievää huvittuneisuutta, ja on ehkä tahattomasti koominen. Vaikka katsoja ei olisi koskaan kuullutkaan sivupersoonahäiriöstä, ymmärtänee hän silti, ettei dissosiativista identiteettihäiriötä hoideta hypnoterapialla, jossa laitetaan yksi persoonista murhaamaan toisia sivupersoonia mahdollisimman morbideilla tavoilla.

Huomionarvoista elokuvassa on se, että elokuvan hahmoista valtaosa on naisia. Päähenkilö Kristen on paitsi ulkoisesti hyvin viehättävä, myös pärjäävä, neuvokas ja uhmakas. Hän ei muiden osaston tyttöjen tavoin tyydy osaansa, vaan haluaa pois osastolta, jonne ei tunne kuuluvansa: hänet kuvataan usein ikkunoiden vierellä, kun muut hahmot ovat keskemällä huonetta. Vaikka suuri osa hahmoista on naisia, tohtori Stringer keski-ikäisenä mieshenkilönä on se, jolla on elokuvassa valta. Hän on osaston patriarkka, joka näytetään Kristenin näkökulmasta epäilyttävänä, jotain salaavana hahmona. Lopulta katsojalle selviää, että hän on ollut koko ajan hyväntahtoinen, ja että kaikki osaston tapahtumat ovat olleet Alicen parhaaksi.

## 8 Yhteenveto

Valitsemani kolme elokuvaa kolmelta eri aikakaudelta ovat toisistaan melko poikkeavia kuvauksia mielenterveyden häiriöistä. Psykossa mielenterveyden häiriö paljastuu vasta lopussa niin, että paljastusta on pedattu Normanin esittelystä lähtien. *The Ward* pyrkii samaan esittämällä päähenkilön, joka on menettänyt muistinsa, mutta muuten vaikuttaa täysjärkiseltä ja vasten tahtoaan hoitolaitokseen lukitulta. Hohdossa mielenterveyden järkkyminen on koko ajan läsnä, ja katsoja seuraa sivusta päähenkilön psykoosin syvenemistä.

Eri aikakausina tehdyt elokuvat eroavat toisistaan myös tyyllillisesti. Hitchcock ei sekoittanut elokuvaansa ollenkaan ylikuonnollisia elementtejä, vaan tyyliin uskollisena luotti salaperäisyyteen (*mystery*), jännitykseen (*suspense*) ja järkytykseen (*shock*). Carpenter yritti luultavasti hyödyntää Halloweenissa hyvin toi-

minutta, 1970-luvun lopulla modernia tunnelmaa: hiipivää ja vihjailevaa kauhua, joka laukeaa verisiin väkivallanpurkauksiin (Hänninen & Latvanen 1996, 378), tässä kuitenkin kovin hyvin onnistumatta. Kubrickin unenomainen ohjaustyyli taas jättää katsojalle varaa tulkintoihin yliluonnollisen suhteesta tapahtumiin.

Kaikissa elokuvissa mielenterveyden häiriöitä kuvataan kuitenkin taudinkuvaan nähden enemmän tai vähemmän väärin, mikä luo eettisyyden kannalta ongelman. Hännisen & Latvasen (1996, 336) teoria ”fiktiivisestä hulluudesta” kuitenkin jossain määrin lieventää ongelmaa. Esimerkkielokuvistani varsinkin Jackin sekoaminen näyttäisi sopivan fiktiiviseen hulluuden kategoriaan.

Mielestäni Hännisen & Latvasen teoria ”fiktiivisesti hulluista” psykopaattitappajista on jossakin määrin hyvä huomio. Se ei kuitenkaan päde kuin harvoin slasher-filmien ulkopuolella. Esimerkkielokuvistani *Psyko* päättyy psykiatrin tekemään selontekoon Normanin tilasta ja siihen johtaneista tapahtumista. Myös *The Ward* –elokuvassa on samankaltainen tilanne, kun tohtori Stringer auttaa Kristeniä ymmärtämään omaa tilaansa. Uskon, että psykiatrin tai muun mielen terveyden ammattilaisen läsnäolo elokuvassa saattaa luoda epätarkkaavaiselle katsojalle kuvan diagnoosin todenmukaisuudesta.

Jokaisessa esimerkkielokuvassa on hulluuden teeman lisäksi yksi yhteinen piirre: tapahtumat sijoittuvat eristyksissä olevaan paikkaan. Batesin motelli on syrjässä moottoritieltä ja melkein autio. Overlook Hotel on eristyksissä muusta maailmasta talviaikaan, ja *The Ward* sijoittuu nimensä mukaisesti osastolle. Näyttäisi siltä, että mielenterveyden häiriöt kuvataan tapahtuvan irrallaan normaalista elämästä eivätkä näin ollen kosketa ”normaalia” tervettä ihmistä muuten kuin sattumalta. Kolmen elokuvan otanta on kuitenkin todella pieni, ja esimerkiksi *Hohdossa* eristyksissä oleva ympäristö niin sanotusti mahdollistaa – ellei jopa aiheuta – Jackin sekoamisen. Lisäksi kauhugenressä läpi aikojen toistuvana elementtinä on käytetty eristyksessä olevia tai melkein autioita tapahtumapaikkoja goottilaisista linnoista (*Dracula*) kummitustaloihin ja arktisiin tutkimusasemiin (*The Thing*). eristyksissä oleva miljöö on yksi lajityypille ominaisista piirteistä. (Kallein 1986, 109.)

Elokuvia lähemmin tarkastellessani huomasin, että mielenterveyden häiriöt ovat loppujen lopuksi vain pieni osa kokonaisuutta, jolla kauhua luodaan. Myöskään elokuvien eettiset kysymykset eivät rajoittuneet pelkästään mielenterveyden häiriöiden kuvaamiseen. Muun muassa väkivallan näyttäminen, naishahmojen kuvaaminen, stereotypiat sekä - genrelle epätyypillisen vähän - alastomuuden ja seksin sekä seksuaalisuuden esittäminen nousivat esille. Huomiota herättää myös se, että Hohdon kokin murhaa lukuun ottamatta, väkivaltaa tai sen uhkaa kohtasivat melkein yksinomaan naishahmot. Hohdon tapauksessa myös Danny, nuori poika, altistuu väkivallan uhalle, vaikka Jackin murhanhimo kohdistuukin ensisijaisesti Wendyyn.

Jokaisesta esimerkkielokuvasta löytyy kauhuelokuvalle tyypillisiä piirteitä, kuten ahdistava musiikki, järkyttävät kuvat, tuttuudella ja outoudella leikittely sekä jo mainittu eristetty miljö. Psyko ja Hohto ovat ylistettyjä elokuvia omassa genressään eivätkä turhaan. Psykossa Hitchcock kuljettaa katsojan huomiota juuri siihen suuntaan, kuin hän itse haluaa, kun taas Kubrick luo koko ajan kerääntyvää intensiivistä ahdistusta aina elokuvan loppukohtaukseen saakka. Carpenter on omassa elokuvassaan antanut shokeeraavuudelle painoarvoa enemmän kuin todenperäisyydelle viemättä shokeeraavuutta kuitenkaan kovin pitkälle. Ei olekaan ihme, ettei elokuva ole kuuluisasta ohjaajastaan huolimatta juurikaan menestynyt.

Vaikka Psyko ja Hohto ovat arvostettuja elokuvia arvostetuilta ohjaajilta, kumpikaan ei säästynyt kritiikiltä tai sensuurilta. Psykoa leikattiin lyhyemmäksi, eikä Hohto päässyt videolevitykseen ennen vuotta 2001. The Ward taas on saanut Suomessa K-16 –merkinnän, vaikka siinä näytetäänkin jonkun verran graafista väkivaltaa. Sekä Psyko että Hohto ovat ymmärrettävästi ajan saatossa menettäneet pelottavuuttaan, sillä nykykatsoja on tottunut huomattavasti järkyttävimpiin sisältöihin. Ajan kulumisen vaikuttaakin erityisen selvästi kauhuelokuvien ikärajoihin (Paloheimo 2003, 89).

## 9 Kauhuelokuvien tarpeellisuus

Kauhuohjaajat tuntuvat olevan yhtä mieltä siitä, että kauhuelokuville on kysyntää syystäkin. Tarvitsemme tapoja ilmaista tunteitamme ja käsitellä ahdistavia-kin teemoja, kuten kuolemaa. Stuart Gordon huomauttaa *Masters of Horror* –dokumentissa, että esimerkiksi 9/11 –iskujen jälkeen suosituimpia elokuvia teattereissa olivat nimenomaan kauhuelokuvat. Kauhuelokuvien katselua verrataan usein vuoristorata-ajeluun. Mutta miksi me nautimme vuoristoradoista?

Dokumentissa *The American Nightmare*, Gunning Chicagon yliopistosta kertoo, miten nykymaailmassa elävä ihminen altistuu koko ajan koville äänille, stimuloiville kuville ja jossain määrin myös todelliselle vaaralle kävellessään esimerkiksi vilkkaan kadun yli. Tästä syystä ihminen kehittää itselleen suojamuurin, joka suojaa mieltä ylläsurutukselta. Kuitenkin ihmisillä tuntuu olevan tarve saada rikotua tätä luotua turvallisuuden tunnetta - hallituissa olosuhteissa. Hänen mukaansa juuri tähän tarpeeseen kauhuelokuvat vastaavat.

David J. Skalin mielestä kauhuelokuvat peilaavat yhteiskunnallisia pelkojamme. Esimerkiksi 1950-luvulla kaikennäköiset mutantit olivat nousussa ydinsodan uhan takia, zombiet Vietnamin aikaan ja uudestaan 2000-luvulla pandemioiden levitessä. (Hess 2014.) Skalin teoria pitää varmastikin paikkansa tiettyjen elokuvien ja elokuvatrendien kohdalla, mutta on melko yleistävä. Se ei myöskään selitä sitä, miksi samat kauhuelokuvat pelottavat ihmisiä myös Amerikan ulkopuolella. Vastaus saattaa olla DNA:samme. Tutkija Mathias Clasen väittää, että ihminen on kehittyessään joutunut harjoittelemaan reagoimista stressaaviin tilanteisiin, ja halu harjoitteluun tallentui DNA:hamme. Katsoessamme kauhuelokuvia tyydytämme tätä halua: harjoittelemme vaaratilanteita varten. (Ebdrup 2012.)

Professori Glenn Sparksin mukaan ihmiset pitävätkin itse asiassa siitä tunteesta, mikä heille tulee kauhuelokuvan katsomisen jälkeen. Tekemänsä tutkimuksen mukaan katsojan syke, verenpaine ja hengitystiheys lisääntyvät elokuvan

katsomisen aikana. Elokuvan loputtua elintoiminnot palaavat normaalille tasolle, ja mikäli kokemus oli hyvä, esimerkiksi elokuva oli katsottu hyvässä seurassa, katsojalle jää mielikuva hauskanpidosta. Professori Joanne Cantor huomauttaa, että jotkut ihmiset yksinkertaisesti pitävät säikähdyksestä johtuvasta adrenaliiniryöpystä, kunhan ovat oikeasti turvassa. Ja jotkut taas ”pitävät mistä tahansa, mikä saa heidät ajattelemaan muuta kuin omia ongelmiaan.” (Tartakovsky 2012.)

Tutkimukset osoittavat, että lisäksi sosiaalisella käyttäytymisellä on tekemistä asian kanssa. Yleisesti ottaen miehet pitävät naisia enemmän kauhuelokuvista. On myös tehty tutkimusta, joka osoittaa, että miehet pitävät kauhuelokuvien katselukokemusta parempana silloin, kun seurassa oleva nainen näyttää pelkäävänsä. Päinvastoin naisen kokemus on parempi, mikäli mieskatsoja ei näytä pelonmerkkejä. (Tartakovsky 2012.)

On otettava huomioon myös se tosiasia, että kauhuelokuvat eivät sovi kaikille, eivätkä kaikki niistä pidä. Jotkut ihmiset ovat viritettyjä pitämään adrenaliiniryöpyistä, toiset taas eivät. Esimerkiksi yliherkät ja empaattiset ihmiset eivät yleensä pidä kauhuelokuvista. Sparksin mukaan kielteiset tuntemukset tallentuvat mantelitulmakkeeseen eivätkä häviä sieltä helposti. Esimerkin tästä antaa Cantor: ”nähtyään Tappajahai-elokuvan, jotkut ihmiset lopettivat uimisen meressä, ja tunsivat lievää ahdistusta järvien ja uima-altaiden äärellä”. (Tartakovsky 2012.)

Kauhuelokuvat eivät luonnollisesti sovi lapsille, eivätkä ole heille tarkoitettukaan. Alle kouluikäinen lapsi ei erota näkemäänsä todellisuudesta eikä osaa vielä käsitellä abstrakteja pelkoja, toisin kuin aikuiset. (Tartakovsky 2012.) Kauhun kokeminen viihteenä edellyttääkin sellaisia psyykkisiä valmiuksia, joita voi olla vasta teini-ikästä lähtien (Paloheimo 2003, 85). Yksi 15 vuotta kestänyt tutkimus osoittaa, että paljon väkivaltaviihdettä katsoneet ensi- ja kolmasluokkaiset olivat kolme kertaa todennäköisemmin saaneet tuomion väkivaltaisesta käytöksestä 20-vuotiaina (Bushman 2013).

Ihmisten halulle katsoa kauhuelokuvia ei ole vielä löydetty tieteellisesti täysin pitviä selityksiä. Kuitenkin pelottavia kertomuksia on ollut niin pitkään kuin ihmisiäkin. Ehkä kauhuelokuvat ovatkin niin sanotusti aikuisten Grimmin satuja, jotka antavat katsojilleen keinoja käsitellä symbolisella tasolla omia pelkojaan. Hess (2014) vertaa elokuvan katsomista uniin. Emme vieläkään tarkalleen tiedä, miksi uneksimme, mutta käymme unissamme läpi hereillä olon aikana keräämäämme informaatiota, ja käsittelemme elämässämme tapahtuneita asioita. Hän esittääkin, että elokuvan katseleminen olisi jotain hereillä olemisen ja unitilan välillä.

Hessin (2014) mukaan kauhuelokuvat pakottavat meidät kohtaamaan tuntemattoman. Pääsemme näkemään pelkojamme, ja asettamaan ne tiettyyn kontekstiin sekä leikkimään ajatuksella ”mitä jos”. Näin ne hänen mielestään muokkaavat uskomuksiamme ja sitä, miten näemme itsemme ja toisemme.

## 10 Pohdinta

Olen opinnäytetyöprosessin aikana lukenut lukuisia psykiatrian ammattilaisten näkökulmia siitä, miten haitallisia yksipuoliset kuvat mielenterveyden häiriöitä sairastavista ihmisistä ovat, ja mielestäni tämä näkökulma on syytä ottaa huomioon. Kuitenkaan nämä mielenterveyden ammattilaiset eivät tunnu ymmärtävän elokuvaohjaajien näkökulmaa siitä, että oman mielenterveyden järkkäminen on pelottava asia. The American Nightmare –dokumentissa Tobe Hooper, puhuessaan elokuvastaan *The Texas Chainsaw Massacre*, huomauttaa, etteivät ”kuvitteelliset hirviöt koskaan pelottaneet häntä vaan nimenomaan ihmiset”. Hän kertoo myös, että oli lapsena kuullut Ed Geinistä, ja kuva siitä, että tavallisten ihmisten joukossa elelee ihminen, joka tekee lampunvarjostimia ihmisihosta, jäi kummittelemaan hänen mieleensä. Samainen sarjamurhaaja innoitti tarinan myös Psykoon.

Ei ole mikään ihme, että keskitymme vain siihen pieneen prosenttimäärään mielenterveyden häiriöistä kärsivistä ihmisistä, jotka ovat väkivaltaisia, sillä he kiehtovat meitä eniten. Ajatus siitä, mitä toinen ihminen pahimmillaan voi toiselle tehdä, on puistattava. Onko se sitten eettisesti oikein? Tuskin, mutta toisaalta *The American Nightmare* –dokumentissa professori Carol Jones toteaa, että ”elokuvat eivät ole tarkoitettu olemaan kivoja tai poliittisesti korrekkeja; ne ovat tapoja, joilla voimme tutkia alitajuntaamme, eikä alitajunta ole kaunis paikka”.

Tässä kohtaa Suomen sensuuripolitiikka onkin varmaan mennyt pieleen. Katsojan mielenterveyteen vedoten elokuvia on sensuroitu ja kielletty kokonaan, vaikka on mahdollista, että kauhuelokuvat olisivat ikään kuin aikuisten Grimmin satuja. *Masters of Horror* -dokumentissa Wes Craven kertoo, kuinka sensuuriyritykset rajoittavat häntä siinä, missä hän on hyvä: luomaan intensiivisiä kohtauksia. Lisäksi hän huomauttaa, että ”maailmassa itsessään on niin kauhistuttavia elementtejä, että kritisismi siitä, että joku ohjaaja olisi mennyt liian pitkälle, on hevonnaskaa”.

*The Uncanny* –esseessään Freud (1919, 250) huomauttaa, ettei saduissa mikään voi olla *outoa*, sillä maailma, johon sadun tapahtumat sijoittuvat, on eri todellisuus kuin omamme. Ehkä kauhuelokuvaan tulisi suhtautua samalla tavalla: kauhuelokuvat kuvaavat todellisuutta, joka voi olla hyvin samankaltainen kuin omamme, mutta on silti täysin fiktiivinen.

En haluaisi vähätellä median luomien kielteisten ja stereotyyppisten kuvausten haitallisuutta, mutta toisaalta uskon vahvasti elokuvaohjaajan ilmaisunvapauteen. Mielestäni elokuvantekijöillä on oltava oikeus käsitellä millaisia aiheita tahansa millä tavalla tahansa, niin pitkään kunhan rikoslakia ei rikota. Uskon myös siihen, että niin sanotusti vakavammin otettavat elokuvagenret ovat haitallisempia - ja hyödyllisempiä - ihmisten mielipiteiden muodostumiselle. Vaikka väkivaltainen psykopaattitappaja kauhuelokuvassa saattaakin vahvistaa jo olemassa olevaa mielikuvaa väkivaltaisesti käyttäytyvistä mielenterveyspotilaista, on mielestäni kohtuullista olettaa, että medialukutaitoinen ihminen osaa asettaa näkemänsä kauhun viitekehukseen.



Sensuuri rajoittaa elokuvantekijöiden oikeutta itseilmaisuun jo lähtökohtaisesti, kun valtio – tai jokin muu taho – säännöstelee sitä, mitä sisältöä ylipäättään elokuvissa saa olla. Siksi mielestäni on ensiarvoisen tärkeää, että kaikenlainen sensuuri minimoitaisiin. Näin täysi-ikäinen kuluttaja saisi itse tehdä päätöksensä siitä, millaista sisältöä katsoo.

Mielestäni nimenomaan kuluttajalla on vastuu omasta suhtautumisestaan median antamaan kuvaan mielenterveyden häiriöistä. Jokaisen olisi hyvä pyrkiä tunnistamaan, millaisia ennakkoluuloja ja käsityksiä muodostaa ja millä perusteella. Elokuvia katsottaessa olisi hyvä tiedostaa, että elokuvat ovat aina vain elokuvia ja niiden tekijät vain ihmisiä.

Onkin ehdotettu, että sekä elokuvien tekijöiden että katsojien olisi hyvä ottaa uusia näkökulmia siihen, miten suhtautuvat mielenterveyden häiriöiden kuvaamiseen elokuvissa. Hän suosittelee kaikkia juttelemaan ihmisille, joilla on mielenterveyden ongelmia, ottamaan huomioon puhettavan, jolla ongelmista ja ihmisistä puhutaan, sekä hylkäämään kliseet. (Byrne 2009b, 6). Lisäksi toisinaan elokuvantekijöille voisi olla hyödyksi konsultoida alan ammattilaisia.

Juuri kauhuelokuvalla ominaisten piirteiden takia mielenterveyden häiriöiden kuvaamisen eettinen analyysi osoittautui yllättävän monimutkaiseksi tutkimuskohteeksi. Alkuperäinen oletukseni oli, että mielenterveyden häiriöiden epätarkka kuvaaminen kauhuelokuvissa olisi jollakin tavalla ongelmallista, mutta asiaan syvennyttyäni jouduin huomaamaan hypoteesini puutteellisuuden. Mikään ei velvoita elokuvantekijöitä – varsinkaan kauhugenressä – seuraamaan tarkasti taudinkuvaa, sillä kyseessä on loppujen lopuksi aina fantasia tai painajainen.

Mikäli aloittaisin alusta ja rajaisin uudestaan tutkimuskohdettani, olisi ehkä mielekkäämpää vaihtaa genre kokonaan johonkin kauhuelokuvaa vakavammin otettavaan elokuvamuotoon, kuten draamaan. Kauhuelokuvagenressä pysyttäessä, olisin voinut keskittyä eettisessä analyysissä muihin kauhussa esiintyviin

epäkohtiin, tai ylipäättään siihen, miksi kauhu- ja väkivaltaviihde meitä niin paljon viehättää.

## Lähteet

- Aamodt, M. G. 2014. Serial Killer Statistics.  
[http://maamodt.asp.radford.edu/serial killer information center/project description.htm](http://maamodt.asp.radford.edu/serial%20killer%20information%20center/project%20description.htm) 19.10.2015.
- Ascher, R. 2012. Room 237 (Dokumentti). Highland Park Classics.
- Balick, A. 2013. The Shining – A Family Can Be Scary Enough. Mindwork-blogi.  
<http://www.mindwork.co.uk/wpblog/the-shining-a-family-can-be-scary-enough/> 8.9.2015.
- Bettelheim, B. 1976. The Uses of Enchantment. New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Bullins, J. Evil or Misunderstood – Depictions of Mental Illness in Horror Films. Academia Edu.  
[http://www.academia.edu/9388210/Evil\\_or\\_Misunderstood\\_Depictions\\_of\\_Mental\\_Illness\\_in\\_Horror\\_Films](http://www.academia.edu/9388210/Evil_or_Misunderstood_Depictions_of_Mental_Illness_in_Horror_Films) 8.8.2015.
- Bushman, B. 2013 Why Do People Deny Violent Media Effects?  
<https://www.psychologytoday.com/blog/get-psyched/201302/why-do-people-deny-violent-media-effects> 7.10.2015.
- Byrne, P. Dr. 2009a Why Psychiatrists Should Watch Films (or What Has Cinema Ever Done for Psychiatry?) Advances in Psychiatric Treatment, vol. 15, 286–296.  
<http://apt.rcpsych.org/content/aptrcpsych/15/4/286.full.pdf> 12.10.2015.
- Byrne, P. Dr. 2009b. Screening Madness - A Century of Negative Movie Stereotypes of Mental Illness. <http://socialwelfare.bl.uk/subject-areas/services-client-groups/adults-mental-health/timetochange/screening09.aspx> 11.10.2015.
- Carpenter, J. 2010. The Ward. FilmNation Entertainment.
- Chandler, C. 2007. Se on vain elokuvaa – Alfred Hitchcockin elämäkerta. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Ebdrup, N. 2012. Your DNA loves horror movies. <http://sciencenordic.com/your-dna-loves-horror-movies> 5.10.2015.
- Foselius, T. M. 1989. Vetoa kellarista. Kauheat talot ja niiden salaisuudet. Teoksessa Foselius, T.M., Luoma-Keturi, S. (toim.) Uhka silmälle. 7 esseitä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta. Helsinki: LIKE Kustannus Oy.
- Freud, S. 1919. The Uncanny. Teoksessa The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XVII (1917-1919) An Infantile Neurosis and Other Works. Lontoo: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis.
- Hautanen, P. 2015. Naisen mielenterveyden häiriöiden kuvaus suomalaisessa elokuvassa. Karelia Ammattikorkeakoulu. Media-alan koulutusohjelma. Opinnäytetyö. 19.10.2015.
- Hess, J. 2014 The Psychology of Scary Movies  
<http://filmmakeriq.com/lessons/the-psychology-of-scary-movies/> 6.10.2015.
- Hitchcock, A. 1960. Psyko (Psycho). Shamley Productions.
- Howell, P. 2013. David Cronenberg at TIFF: Evolution, Mugwumps and Kubrick  
[http://www.thestar.com/entertainment/movies/2013/10/31/david\\_cronenberg\\_at\\_tiff\\_evolution\\_mugwumps\\_and\\_kubrick.html#](http://www.thestar.com/entertainment/movies/2013/10/31/david_cronenberg_at_tiff_evolution_mugwumps_and_kubrick.html#) 1.10.2015.

- Huttunen, M. 2014. Sivupersoonahäiriö (dissosiativinen identiteettihäiriö). [http://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p\\_artikkeli=dlk00361](http://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=dlk00361) 26.8.2015.
- Hyler, S. M.D. 2003. Stigma Continues in Hollywood. <http://www.psychiatrytimes.com/articles/stigma-continues-hollywood> 7.8.2015.
- Hänninen, H., Latvanen, M. 1996. Verikekkerit – Kauhun käsikirja. Helsinki: Otava.
- Jagernauth, K. 2013. Stephen King Says Wendy In Kubrick's 'The Shining' Is "One Of The Most Misogynistic Characters Ever Put On Film" <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/stephen-king-says-wendy-in-kubricks-the-shining-is-one-of-the-most-misogynistic-characters-ever-put-on-film-20130919> 23.9.2015.
- Jones, A. 2005. The Rough Guide to Horror Movies. Rough Guides Ltd.
- Jula, J. 2007. Taiteen etiikka. Turku: Areopagus.
- Kagan, Norman. 1995. The Cinema of Stanley Kubrick: New expanded edition. Oxford: Roundhouse Publishing Ltd.
- Kallein, L. 1986. Järki luo vihollisensa – Frankensteinin hirviön synty. Teoksessa Kinisjärvi, R & Lukkarila, M. (toim.) Kun hirviöt heräävät – Kahu ja taide. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen, 98-133.
- Kubrick, S. 1980. Hohto (The Shining). Warner Bros.
- Laiho, H. Julkaistu 2009, muokattu 2014. Taiteen etiikka. Filosofia.fi. <http://filosofia.fi/node/4178> 1.8.2015.
- Laki elokuvien tarkastuksesta 299/1965.
- Mendez, M., Parker, D. 2002. Masters of Horror (Dokumentti). Flixmix & The Sci-Fi Channel.
- Paloheimo, M. 2003. Seksiä ja väkivaltaa – kysymyksiä elokuvatarkastajalle. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Rabin, N. 2013. Keynote: The Shining. <https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/243-keynote-the-shining/> 8.9.2015.
- Rautiainen, P. 2007. Taiteen vapaus perusoikeutena, Taiteen keskustoimikunta, tutkimusyksikön julkaisuja N:o 33. <https://www.google.fi/search?client=opera&q=Taiteen+vapaus+perusoikeutena&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8#> 2.8.2010.
- Rosenhan, D.L., Seligman, M. E.P. 1989. Abnormal Psychology. Second edition. New York: Norton.
- Sandis, C. 2009. Hitchcock's Conscious Use of Freud's Unconscious. Europe's Journal of Psychology 3/2009, pp. 56-81. <http://ejop.psychopen.eu/article/download/255/pdf> 4.10.2015.
- Schepelern, P. 1978. Lajityyppikäsité ja kauhu-elokuva. Teoksessa Kinisjärvi, R & Lukkarila, M. (toim.) Kun hirviöt heräävät – Kahu ja taide. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen, 8-39.
- Sedergren, J. 2006. Taistelu elokuvasensuurista – Valtiollisen elokuvataarkastuksen historia 1946-2006. Tampere: Tammer-Paino
- Semlyen de, Phill. 2010. John Carpenter On The Ward – 'Being John Carpenter Keeps Me in Beer and Cigarettes' <http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1170> 14.9.2015.
- Simon, A. 2000. The American Nightmare (Dokumentti). Minerva Pictures.
- Sironen, J. 2006. Videolaista elokuvien aikuissensuurin poistumiseen - Sensuuripuhunnat ja kuvaohjelmien kulttuurinen sääntely 1980-luvulta

- nykypäivään. Jyväskylän yliopisto. Filosofian ja yhteiskuntatieteiden laitos, Kulttuuripolitiikka / valtio-oppi. Pro gradu –tutkielma. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2006129> 19.8.2015.
- Srinivas, T. The Relationship of philosophy and art in Plato's Republic. [www.yale.edu/heyzeus/.../zeus\\_tejas\\_srinivas.pdf](http://www.yale.edu/heyzeus/.../zeus_tejas_srinivas.pdf) 19.10.2015.
- Stevens, M. / Vsauce. 2014. Why Are We Morbidly Curious? <https://www.youtube.com/watch?v=ZbdMMI6ty0o> 21.9.2015.
- Tartakovsky, M. 2012. Why some people love horror movies while others hate them. <http://psychcentral.com/blog/archives/2012/10/31/why-some-people-love-horror-movies-while-others-hate-them/> 6.10.2015.
- Tartakovsky, M. 2013. Media's Damaging Depictions of Mental Illness. Psych Central. <http://psychcentral.com/lib/medias-damaging-depictions-of-mental-illness/> 7.8.2015.
- Trauma ja dissosiaatio, 2006-2015. Dissosiaatiivinen identiteettihäiriö lyhyesti. <http://traumajadissosiaatio.fi/dissosiaatiivinen-identiteettihairio-lyhyesti/> 11.9.2015.
- Wahl, O. 1997. Media Madness: Public Images of Mental Illness. Rutgers University Press.
- Wikipedia 2015a. Media Ethics. [https://en.wikipedia.org/wiki/Media\\_ethics](https://en.wikipedia.org/wiki/Media_ethics) 2.8.2015.
- Wikipedia 2015b. Mental Illness in Film. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mental\\_illness\\_in\\_film](https://en.wikipedia.org/wiki/Mental_illness_in_film) 8.9.2015.
- Wedding, D., Niemiec R. M. 2014. Movies & Mental Illness – Using Films to Understand Psychopathology. 4th Edition. Boston: Hogrefe Publishing.
- Zimmerman, J.N. 2003. People Like Ourselves: Portrayals of Mental Illness in the Movies. Maryland: The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.